HISTOIRES DES LITTÉRATURES

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

LIBRAIRIE
ARMAND COLIN
Syndicat des Éditeurs
Chambre Syndicale des Libraires
PRIX DE BASE
1926

HAUSSE
20 %
8 Juin 1926

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

Littérature espagnole

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Littérature italienne, par HENRI HAUVETTE (4e édition).

(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

Littérature espagnole, par JAMES FITZMAURICE-KELLY (Nouvelle édition, refondue et augmentée).

Littérature anglaise, par EDMUND GOSSE. Traduction Henry-D. Davray (5e édition).

Littérature allemande, par ARTHUR CHUQUET.

Littérature russe, par K. WALISZEWSKI

Littérature américaine, par WILLIAM P. TRENT. (Traduction Henry-D. Davray).

Littérature japonaise, par WILLIAM GEORGE ASTON. (Traduction Henry-D. Davray).

Littérature arabe, par CLÉMENT HUART.

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Littérature espagnole

PAR

JAMES FITZMAURICE-KELLY

Nouvelle Édition, refondue et augmentée

(2e TIRAGE)

Librairie Armand Colin

103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1921

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright nineteen hundred and thirteen
by Max Leclerc and H. Bourrelier
proprietors of Librairie Armand Colin.

A

EDMUND GOSSE

AVERTISSEMENT

Depuis sa publication à Londres en 1898, mon *Histoire de la Littérature espagnole* a eu tous les bonheurs. Traduit en castillan par M. Bonilla y San Martín en 1901, puis en français par M. Davray en 1904, ce livre a été adopté dans plusieurs universités d'Europe et d'Amérique, a trouvé faveur auprès des spécialistes, et a été bien accueilli par le public lettré qui s'intéresse aux choses d'Espagne. La version française, notamment, a eu l'honneur d'être... mise à contribution par au moins un de ceux qui sont venus après moi. L'imitation, même inavouée, étant la forme la plus sincère de la flatterie, je constate le fait sans le commenter.

L'édition française est épuisée, et j'ai dû examiner dans quelle mesure je pourrais utiliser les nombreuses recherches effectuées depuis 1904. J'aurais pu me borner à une série de notes d'atténuation ou de correction, mais ce procédé me semblait déplacé dans le cas présent. Voulant témoigner ma gratitude à mes lecteurs, je me suis résolu à leur offrir

quelque chose de plus et de mieux, et, avec l'assentiment des éditeurs, j'ai refait l'ouvrage de fond en comble. J'ai jugé inutile de déranger M. Davray, et me suis enhardi à devenir mon propre traducteur. Quelques phrases de la version antérieure se trouvent peut-être çà et là dans le nouveau texte, mais elles doivent être en très petit nombre; j'espère que la rédaction, quels qu'en soient les défauts, est claire et simple.

Dans le présent volume, j'ai continué à suivre l'ordre chronologique, et m'y suis tenu plus strictement. Le premier chapitre a été entièrement remanié; la *Cronica rimada* est mentionnée maintenant près des *romances*, et les *romances* eux-mêmes ont été étudiés plus longuement qu'autrefois. Divers auteurs non mentionnés jusqu'à présent sont cités dans les pages suivantes; pour tout écrivain et toute œuvre d'une réelle importance, je suis entré un peu plus dans le détail; les investigations récentes sur la biographie de Cervantes, de Lope de Vega, de Tirso de Molina et de Calderon m'ont permis d'écrire à nouveau les esquisses biographiques de ces quatre génies; une plus large place a été accordée à l'histoire du théâtre, et j'ai estimé qu'un genre aussi caractéristique que le *género chico* ne devait pas être plus longtemps passé sous silence. Comme dans la première édition, je n'ai pas manqué de signaler les rapprochements que nous a révélés l'histoire des littératures comparées. En somme, la refonte est telle que je n'hésite pas à dire que le présent volume est un ouvrage nouveau.

L'orientation actuelle de la littérature en Espagne ne devait pas être passée sous silence. Depuis la première apparition de mon livre, le personnel des littérateurs espagnols s'est complètement renouvelé. Campoamor, Juan Valera, Núñez de Arce, Pereda, Menéndez y Pelayo sont morts. MM. Rubén Darío, Villaespesa, Juan R. Jiménez, Antonio Machado, Marquina, Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Trigo, Baroja et Ricardo León, dont les œuvres n'étaient que des promesses, ou qui même, en 1898, étaient des inconnus en littérature, ont maintenant célébrité ou réputation, et il n'est que juste de les faire entrer dans le cadre élargi de cette refonte.

Si un manuel d'histoire littéraire contient une proportion excessive d'erreurs, il peut faire plus de mal que de bien. Je n'ose me flatter d'avoir atteint mon but, mais tant pour la période moderne que pour la période classique, je me suis efforcé de parvenir à l'exactitude : on remarquera partout des corrections, des modifications de détail, des rectifications de jugement, voire des changements de point de vue.

J'ai renoncé à accentuer tous les noms et tous les titres selon les règles promulguées il y a quelque trente ans par l'Académie Espagnole. Je m'y étais conformé dans le but d'obtenir ainsi une certaine uniformité : j'ai nettement changé d'avis. Il n'y a pas de raison pour accentuer à la moderne les noms et les œuvres de ceux qui vécurent avant l'invention du système académique, et je me suis résolu à écrire les uns et les autres comme on les écrivait à l'époque.

En mettant au courant les notes bibliographiques,

j'ai dû constater que celles-ci prenaient une telle étendue qu'il fallait renoncer à les annexer au texte, comme précédemment, sous forme d'appendice. Une bibliographie devenant de plus en plus indispensable à tous ceux qui s'intéressent sérieusement aux études hispaniques, il n'était pas possible de la supprimer, et l'écourter eût été lui enlever une grande partie de son utilité. En conséquence, je me suis décidé à imprimer les notes bibliographiques dans une plaquette complémentaire qui paraît en même temps que le présent volume.

Je ne saurais terminer ces quelques lignes sans rappeler ce que je dois à mes critiques : ces collaborateurs involontaires m'ont rendu de vrais services en me suggérant des améliorations dont mes lecteurs vont bénéficier. De vifs remerciements sont dus, cette fois encore, à mon ami M. Foulché-Delbosc, qui voulut bien interrompre ses savantes recherches pour me prodiguer une aide et des conseils dont je lui reste profondément reconnaissant.

Il est toujours périlleux de remanier un livre qui a eu quelque succès, mais on fait de tels progrès dans la connaissance de l'histoire littéraire de l'Espagne, qu'un manuel comme celui-ci est à refaire tous les dix ans. Je me plais à souhaiter que ceux qui ont si favorablement accueilli cet ouvrage sous sa forme première, trouvent à cette refonte le même intérêt et une utilité plus grande.

Liverpool, juin 1913.

JAMES FITZMAURICE-KELLY.

PREFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION FRANÇAISE

La littérature espagnole, dans sa signification la plus étendue, pourrait comprendre les œuvres écrites en chacun des idiomes employés, actuellement ou autrefois, dans les possessions de l'Espagne : elle pourrait, tout au moins, contenir dans ses limites les quatre langues principales de l'Espagne elle-même [1]. Mais le galicien n'étant qu'une variété du portugais, ses monuments littéraires doivent plutôt être décrits dans une histoire de la littérature portugaise. Le basque, enfant gâté des philologues, n'offre guère de chefs-d'œuvre, et en eût-il, que je serais incapable d'entreprendre une tâche qui reviendrait de droit à des spécialistes experts tels que MM. Wentworth Webster, Julien Vinson, Hugo Schuchardt et Edward Spencer Dodgson. Le catalan mériterait d'être traité à part : s'en occuper ici serait aussi injustifiable que de comprendre le provençal dans une histoire de la littérature française. Dans le présent travail je me suis borné aux œuvres écrites en castillan, la langue de l'archiprêtre de Hita, de Juan de Valdés, de Cervantes, de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Quevedo et de Calderon.

Vers la fin du XVIIIe siècle, Nicolas Masson de Morvilliers posa ces deux questions dans l'*Encyclopédie méthodique* :

1. Le parler des Asturies, le *bable*, est un dialecte qui n'a pas, à proprement parler, de littérature.

« Mais que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis six, qu'a-t-elle fait pour l'Europe? » Après bien d'autres j'ai essayé d'y répondre. L'objet du premier chapitre est de rappeler aux lecteurs que les auteurs les plus éminents de l'âge d'argent — Sénèque, Lucain, Martial, Quintilien — étaient Espagnols autant que Romains. De plus je me suis proposé d'y montrer la continuité de la tradition littéraire en en esquissant les diverses manifestations depuis l'Espagne romaine jusqu'à la période gothique; de constater la faiblesse de l'influence orientale sur la littérature espagnole, et de faire ressortir les relations de celle-ci et de la littérature française. Partout j'ai cherché à signaler les rapports ou les rapprochements à établir au point de vue international : ces menus détails servent à démontrer que les littératures sont solidaires, et comment s'opère le libre-échange dans le domaine des idées. Toutefois, en notant ces emprunts, j'espère n'avoir pas cédé à la tentation d'exagérer leur importance, tentation considérable pour tous ceux qui s'occupent de littérature comparée. Pour intéressantes qu'elles soient, ces comparaisons n'ont qu'une portée limitée, une place modeste. Que Shakespeare ait emprunté à Saxo Grammaticus, Cervantes au *Cavallero Cifar* ou aux contes traditionnels, Lope de Vega à Bandello, Molière à Castillo Solorzano, Corneille à Ruiz de Alarcon, Calderon à Tirso de Molina et Moreto à tout le monde, la question d'originalité demeure intacte. Ce qui constitue un grand écrivain, ce n'est point le sujet qu'il a choisi; c'est l'emploi qu'il en fait, c'est la pensée, l'expression, la puissance d'interprétation, le trait caractéristique de génie personnel : en un mot, c'est le style. Peut-être éviterai-je des malentendus en faisant, dès le début, cette profession de foi qui n'est évidemment pas aussi superflue qu'on l'eût supposé.

Du reste il est indéniable que la littérature espagnole, comme la littérature anglaise, a ses racines dans le sol fertile de la France et de l'Italie : dans l'épopée, dans les romans du cycle breton, dans les fabliaux, dans Dante, Boccace, Pétrarque et leurs successeurs. Un patriotisme excessif,

encore plus inexcusable en matière historique qu'ailleurs, entraîne un peu partout les esprits irréfléchis à surestimer la valeur des contributions intellectuelles de leur pays au trésor commun. Ma thèse est bien moins ambitieuse : je ne crois pas trop prétendre en revendiquant pour l'Espagne, comme pour l'Angleterre, le fait d'avoir utilisé ses modèles sans compromettre son développement naturel, annexant ici, absorbant là, acquérant peu à peu une existence indépendante, puis une originalité individuelle, et enfin dépassant, à certains moments ou à certains égards, ses premiers maîtres.

On a dit que chaque homme a deux patries : la sienne et la France. Peut-être pourrait-on dire également que chaque romantique littéraire a deux pays : le sien et l'Espagne. Il convient, cependant, de faire remarquer que le romantisme littéraire de l'Espagne a des limites chronologiques un peu resserrées. La carrière victorieuse de l'Espagne, aussi brillante dans les lettres qu'elle le fut dans les arts et les armes, a été relativement courte. L'époque de sa splendeur littéraire s'étend de l'avènement de Charles-Quint à la mort de Philippe IV, c'est-à-dire qu'elle n'a duré que cent cinquante ans environ. Je me suis arrêté sur cette période, comme elle le mérite, beaucoup plus longuement que sur les autres. Bien que j'aie naturellement accordé plus d'espace aux grands auteurs, j'aimerais à espérer qu'aucun personnage vraiment représentatif ne manque au tableau : en vue des dimensions restreintes de mon cadre, je crains même d'avoir été trop indulgent en admettant des écrivains, sans doute intéressants, mais d'une valeur secondaire. Pour des motifs purement personnels, j'aurais volontiers renoncé à parler des contemporains, dont il n'est pas toujours facile de saisir la vraie signification en dégageant leurs qualités permanentes de leur vogue éphémère : réflexion faite, il m'a paru impossible de me dérober tout à fait à ce devoir délicat, et j'ai indiqué sommairement dans le dernier chapitre l'orientation du mouvement actuel.

L'édition anglaise de cet ouvrage a été publiée en 1898.

Trois ans plus tard le volume était traduit en castillan par M. Adolfo Bonilla y San Martín, à qui je dois renouveler mes remerciements pour l'obligeance amicale qu'il mit à se charger d'une besogne ingrate et à enrichir la traduction de maintes notes précieuses. Il me faut aussi témoigner ma grande obligation envers le plus éminent des critiques espagnols, M. Menéndez y Pelayo, pour m'avoir offert, avec une extrême affabilité, dans sa savante introduction à cette version castillane, une série de suggestions d'un inappréciable intérêt. La plupart ont été adoptées dans la présente traduction française : si mes jugements diffèrent parfois des siens, je ne puis que redire ce que j'ai dit il y a six ans : que toute opinion sincère est préférable à la répétition mécanique des verdicts les plus autorisés.

Je suis redevable d'autres indications à des amis tels que M. Wentworth Webster, le vénérable doyen des hispanisants anglais; M. Hugo Albert Rennert, professeur à l'Université de Pennsylvanie, le biographe de Lope de Vega, qui a bien voulu me laisser profiter de son exceptionnelle érudition en tout ce qui concerne le théâtre espagnol; et M. Johannes Merck qui, de plus, m'a libéralement facilité l'usage de sa bibliothèque si riche en raretés curieuses. A cet égard je dois aussi exprimer ma reconnaissance à M. Archer M. Huntington, dont les beaux fac-similés de livres anciens, outre leur intérêt intrinsèque, m'ont permis l'étude de quelques œuvres qui me seraient, sans cela, restées inaccessibles. Je ne saurais clore la liste de mes créanciers sans y ajouter le nom du directeur de la *Revue hispanique*, mon ami M. R. Foulché-Delbosc, dont les services rendus à l'histoire littéraire de l'Espagne sont trop connus pour qu'il soit besoin d'y insister. Avec une amabilité inépuisable, il a mis à ma disposition son savoir minutieux, exact et varié, m'a communiqué de nombreuses et fines critiques, et m'a aidé sans cesse à améliorer le texte de mon ouvrage. C'est pour moi un devoir en même temps qu'un plaisir d'adresser à M. Foulché-Delbosc l'expression de ma vive gratitude.

L'utilité de ce genre de livres consistant surtout dans l'exactitude des détails, je me suis efforcé de ne rien négliger pour l'atteindre; mais l'exactitude est toujours relative, et la relativité en devient singulièrement évidente quand il s'agit de l'histoire d'une littérature qui, jusqu'ici, a été explorée d'une manière moins complète et moins précise qu'aucune autre littérature du même rang. Outre les erreurs qui m'auront échappé et qui sont presque inévitables étant donné le grand nombre de faits minimes, il y a certainement dans ce volume des renseignements qu'il faudra corriger plus tard à la suite des recherches auxquelles les études espagnoles commencent à donner lieu en Europe et en Amérique. Quelques résultats de ce zèle récent sont consignés dans les pages suivantes. En attendant les autres, j'ai fait de mon mieux pour que le livre tînt compte de nos connaissances actuelles. Si l'on compare cette version française à l'original, ou même à la traduction castillane, on se convaincra que des modifications profondes y ont été apportées. Il y a notamment une addition considérable qui résume, dans la mesure du possible, les conclusions fournies par les dernières investigations sur les *romances*; les indications chronologiques et biographiques ont été revues : en somme il y a peu de passages où l'on ne trouve des additions, des corrections, des changements sensibles. Ce sont là les seuls moyens dont je dispose pour reconnaître le bon accueil qui a été fait aux versions antérieures — anglaise et castillane — de ce manuel.

Londres, juin 1904.

JAMES FITZMAURICE-KELLY.

TABLE

CHAPITRE I

INTRODUCTION

L'apport des Basques : modernité de leur chants. — Les Espagnols de l'âge d'argent de la latinité : Sénèque, Lucain, Martial, Quintilien. — La littérature chrétienne : Prudence, Orose. — Conquête gothique : saint Isidore. — Conquête musulmane. Renaissance intellectuelle. Philosophes arabes et juifs. — Formation des nouvelles variétés du parler roman. L'influence linguistique des Arabes. Rapports entre les littératures castillane et arabe. Rapports entre les littératures castillane et française 1

CHAPITRE II

L'ÉPOQUE ANONYME

(1140-1220)

La littérature primitive : œuvres perdues. — Théâtre sacré : *Auto delos Reyes Magos*. — L'Epopée castillane : théorie de son développement. *Poema del Cid*. *Cantar de gesta de los Infantes de Lara* ; *Cantar de gesta de Don Sancho II de Castilla* : reconstitution récente de ces épopées. — Poèmes d'origine française ou provençale..... 11

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE D'ALPHONSE LE SAVANT ET DE SANCHE IV

(1220-1295)

Gonzalo de Berceo : ses œuvres authentiques. Attribution conjecturale à Berceo de *El Libro de Alixandre*, poème érudit. Décadence de l'épopée : *Poema de Fernan Gonçalez*. — Évolution de la prose. Compilations savantes. Traités d'origine arabe. Alphonse le Savant. Traités

scientifiques. Fausses attributions. *Las Siete Partidas*. La *Cronica general* et ses refontes. *Cantigas de Santa Maria*. — L'Infant Fadrique. Avènement de Sanche IV. Compilations du *Lucidario* et de la *Gran Conquista de Ultramar*. Fausses attributions des *Castigos e Documentos* à Sanche IV. — Première ébauche du roman..... 28

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE DIDACTIQUE

(1295-1406)

Poèmes en *cuaderna via*. *Literatura aljamiada* : *Historia de Yuçuf* ou *Poema de José*. Juan Ruiz, archiprêtre de Hita : sa personnalité et son œuvre. *Libro de buen amor*. Essais métriques de Ruiz : son originalité et sa force créatrice. — L'Infant Juan Manuel. Perte de ses poèmes. Œuvres didactiques. L'apologue oriental dans *El Libro delos Enxemplos del Conde Lucanor et de Petronio* : diffusion de ces contes. — Alphonse XI, poète lyrique. *Poema de Alfonso Onceno*. Dernière étape de l'épopée : *Cantar de Rodrigo* : prodromes de la métrique des *romances*. Poésie sentencieuse : Santob. — Pero Lopez de Ayala : homme d'état et homme de lettres. *Rimado de Palacio* : date de la composition, variété du contenu. Ayala et ses chroniques : méthode, indépendance, style. Ses traductions. Aube de l'influence italienne..... 47

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE DE JEAN II

(1406-1454)

Enrique de Villena : services rendus à l'érudition. — Littérature didactique : *Libro delos gatos* (ou *quentos*). Sanchez de Vercial. — Poésie. *Cancionero de Baena*. Aboutissement de l'école galicienne : Macias *o Namorado* et Rodriguez de la Camara. Les italianisants : Imperial, Martinez de Medina, Paez de Ribera, Sanchez Talavera. — *Danza dela Muerte*. — Santillana : sa versatilité ; son italianisme prudent; introduction du sonnet; poèmes lyriques. Mena : *El Laberinto de Fortuna*. Dom Pedro de Portugal. — Prose. Chroniques anonymes. Perez de Guzman. Voyages et aventures de Gonzalez de Clavijo, de Diez de Games, de Pero Tafur. Les commencements de la folie chevaleresque : *Libro del Passo honroso*; Pedro de Corral. Satire de Martinez de Toledo. Œuvre encyclopédique d'Alfonso de la Torre..... 80

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE D'HENRI IV ET DES ROIS CATHOLIQUES

(1454-1516)

Poètes espagnols à Naples. Poésies satiriques : *Coplas del Provincial*, *Coplas de Ay Panaderal Coplas de Mingo Revulgo*. Montoro. Poètes

lyriques. Alvarez Gato. Gomez Manrique et ses tâtonnements scéniques. Jorge Manrique. Guillen de Segovia. — Prosateurs. Lucena. Les historiens : Enriquez del Castillo et Palencia. — Avènement des Rois Catholiques et introduction de l'imprimerie. — Conservation des *romances* : leur origine : leur classification. — Introduction des formes populaires dans la poésie érudite : Iñigo de Mendoza, Ambrosio Montesino. Poètes divers : Padilla, Sanchez de Badajoz, Escrivá, Cota. Enzina, poète et dramaturge. — Le roman. *Amadis de Gaula.* Diego de San Pedro. Débat sur la *Célestine* : ses suites. Pedro Manuel de Urrea. *Question de Amor.* — L'histoire : Diego de Valera, Rodriguez de Almella, Andrés Bernaldez, Hernando del Pulgar. — Colomb..... 115

CHAPITRE VII

L'ÉPOQUE DE CHARLES-QUINT

(1516-1555)

La Renaissance. Érudits italiens en Espagne. L'humanisme : Lebrixa. Espagnols en Italie : Abrabanel, Alonso Hernandez. Théâtre espagnol en Italie : Torres Naharro. Théâtre espagnol en Portugal : Gil Vicente. — Poésie. Triomphe des italianisants. Boscan. Garcilasso de la Vega. Sâ de Miranda, Cetina, Acuña, Diego de Mendoza. Castillejo, représentant de la vieille école. — Prosateurs : Lopez de Villalobos, Perez de Oliva. — Guevara : ses œuvres pseudo-historiques, son style, son influence. — Historiens : Mexia, Ocampo, Avila y Zuñiga, Hernandez de Oviedo, Las Casas, Lopez de Gomara, Diaz del Castillo. — Romans chevaleresques : Suites d'*Amadis de Gaula.* La série des *Palmerin.* Roman picaresque : *Lazarillo de Tormes.* — Mysticisme : Juan de Avila et Juan de Valdés..... 174

CHAPITRE VIII

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE II

(1555-1598)

Évolution du théâtre. Lope de Rueda, initiateur du drame populaire. Rivaux et imitateurs : Horozco, Miranda, Alonso de la Vega, Timoneda. Tentatives de dramaturges romantiques : Cueva, Rey de Artieda, Virués, Leonardo Lupercio de Argensola, Miguel Sanchez. — Poésie. L'École de Séville, représentée par Herrera. L'École de Salamanque, représentée par Luis de Leon. Torre : erreurs sur son compte. Son double : Figueroa. Épopées érudites : Barahona de Soto, Zapata, Rufo Gutierrez, Ercilla. Suites de l'*Araucana.* — Prose. Apogée de la littérature mystique. Sainte Thérèse. Saint Jean de la Croix. Louis de Grenade. Malon de Chaide. Juan de los Angeles. Estella. Arias Montano. — Le roman pastoral, sa provenance et sa vogue. Montemôr. Gil Polo. Décadence du genre. — L'histoire : Zurita, Morales, Diego de Mendoza. — Érudits et philosophes..... 226

CHAPITRE IX

L'ÉPOQUE DE LOPE DE VEGA

(1598-1621)

Cervantes : soldat, captif, auteur. Son roman pastoral : *La Galatea*. Son théâtre : *Trato de Argel*; *Numancia*; pièces perdues. Faillite littéraire. Emploi civil : emprisonné et congédié. Première partie de *Don Quichotte*. Arrestation de l'auteur : succès de son chef-d'œuvre. *Novelas exemplares* : leur diffusion dans la littérature universelle. *Viage del Parnaso*, poème satirique sur les versificateurs contemporains. Retour au théâtre. Suite apocryphe de *Don Quichotte*. La suite authentique. *Persiles y Sigismunda*, roman posthume. — Lope de Vega, « prodige de la nature ». Jeunesse aventureuse. Soldat, libelliste : procès, bannissement, mariage, fuite. Prend part à l'*Armada*. Retour en Espagne. Roman pastoral : l'*Arcadia*. Poème patriotique : *La Dragontea*. Veuvage : se remarie. Poèmes épiques : *La Hermosura de Angelica*; *Jerusalem conquistada*. Poésie dévote : *Pastores de Belen*. Nouveau veuvage : ordination du poète. Sa vie scandaleuse. Son théâtre : fécondité, variété, défauts, mérites, oubli : revirement en sa faveur. — Le Roman. Le genre picaresque : Aleman, Lopez de Úbeda, Espinel. Le genre mauresque : Perez de Hita. — Poètes lyriques mineurs : Espinosa, Liñan de Riaza, Lopez Maldonado, Gabriel Lobo Lasso de la Vega. La poésie dévote : Valdivielso, Ribera. Épopée burlesque : Villaviciosa. Épopée religieuse : Hojeda, Azevedo. Poésie érudite : Balbuena, Mesa. — Prose. Le genre épistolaire : Salazar, Antonio Perez. L'histoire : Mariana. Garcilasso de la Vega. La polémique et le genre dévot : Cipriano de Valera, Rivadeneyra, Marquez, Sigüenza. L'érudition : Aldrete, Lopez Pinciano..... 271

CHAPITRE X

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE IV ET DE CHARLES II

(1621-1700)

Poésie. L'école classique : les frères Argensola. Gongora, disciple de Herrera. Influencé par Carrillo. Changement de manière. *Culteranismo*. L'école gongoriste. Poètes indépendants : Arguijo, Villegas, Rioja. — *Conceptismo*. Quevedo, polygraphe, romancier picaresque, satirique, poète, dramaturge. — Le théâtre. Épigones de Lope de Vega : Castro, Velez de Guevara, Perez de Montalvan. — Tirso de Molina. Mira de Amescua. Ruiz de Alarcon. — Calderon : son influence durable. L'école calderonienne. Roxas Zorrilla. Moreto. Solis, dramaturge et historien. — Prose sérieuse. Moncada. Saavedra Faxardo, Mello. Le *Centon epistolario*, compilation apocryphe. Robles. Gonzalez de Salas. — Le roman : Alcalá Yañez, Salas Barbadillo, Castillo Solorzano, Enriquez Gomez, Maria de Zayas, Cespedes y Meneses. Dégénérescence de la prose.

Gracian, prosateur conceptiste. — Le mysticisme : Nieremberg, Molinos. L'érudition : Aguirre, Juan Lucas Cortés, Mondexar, Nicolas Antonio..... 333

CHAPITRE XI

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

(1700-1808)

Le nouveau régime. Centralisation du savoir. Décadence du gongorisme. Diffusion de l'influence française. — Luzan et ses doctrines. Feyjoo, vulgarisateur de la culture européenne. Ses efforts secondés par Sarmiento et Mayans. Anti-nationalistes : Nasarre, Montiano. — Le roman : Isla et ses successeurs. — L'influence française au théâtre et dans le lyrisme : Moratin père, Cadalso, Samaniego, Iriarte, Jovellanos, Melendez Valdés. Le drame local : Cruz et Gonzalez del Castillo. Le théâtre de Moratin fils. Mélodrames populaires : Comella. — Renaissance de l'érudition : Florez, Hervás, Masdeu, Muñoz..... 382

CHAPITRE XII

L'ÉPOQUE DE FERDINAND VII ET D'ISABELLE II

(1808-1868)

Quintana, poète et dramaturge : inspiration patriotique et philanthropique. Gallegos : théories françaises et esprit national. L'école de Séville. L'émigration des libéraux. Retour des émigrés. Le romantisme au théâtre : Martinez de la Rosa. Rivas, Garcia Gutierrez, Hartzenbusch. Les poètes romantiques : Espronceda. Arolas, Pastor Diaz, Zorrilla, Garcia y Tassara. — La comédie : Breton de los Herreros et Vega. — Drame post-romantique : Gertrudis Gomez de Avellaneda, Tamayo y Baus, Lopez de Ayala. Poètes post-romantiques : Ruiz Aguilera, Selgas, Martinez Villergas, Campoamor. — Prose. Les essayistes : Larra, Somoza, Estébanez Calderon, Mesonero Romanos. Le roman : Fernan Caballero, Gil y Carrasco, Navarro Villoslada. Prose sérieuse : Donoso, Balmes, Quadrado, Concepcion Arenal..... 404

CHAPITRE XIII

LA LITTÉRATURE DEPUIS 1868

Revenants du régime bourbonien : Zorrilla et Campoamor. — Le Roman. Valera, talent cosmopolite. Alarcón, talent picaresque. Pereda, talent régional. M. Pérez Galdós : ses romans à thèse, son épopée en prose. Les réalistes : M. Palacio Valdés, Mme Pardo Bazán, Alas. Romanciers divers : Blasco, M. Picón, Ochoa, Ganivet. M. Blasco Ibáñez, disciple attardé de Zola. Les nouveaux romanciers : MM. Valle-

Inclán, Martinez Ruiz, Baroja, Ricardo León et Trigo. — Le théâtre : M. Echegaray et son école. Le drame moderne : M. Benavente. MM. Linares Rivas et Martinez Sierra. Le *género chico*. MM. Alvarez Qnintero. — Poesie. Núñez de Arce, Querol, Manuel del Palacio, Balart, Reina. Poètes de Majorque : MM. Costa et Alcover. Poètes indépendants : M. Perés et Gabriel y Galan. Poètes régionaux : MM. Medina et Salvador Rueda. Les nouveaux poètes. M. Rubén Dario. MM. Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, les frères Machado. — Prose parlementaire : Castelar et Cánovas del Castillo. L'histoire. La critique savante : Menéndez y Pelayo et ses disciples. Cuervo..... 432

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

En esquissant l'histoire de la littérature en Espagne, on peut faire abstraction de l'apport des Basques, lesquels passent pour être les descendants des tribus néolithiques qui peuplaient le nord, le nord-est et le sud de la Péninsule. Les Basques, dont l'existence pratique est si caractérisée, n'ont pas de longues traditions littéraires. Leur *Leloaren Cantua* (Chant de Lelo), loin d'être un hymne contemporain écrit pour célébrer leur victoire sur Auguste, est une falsification qui ne remonte pas plus haut que le xve siècle[1]. Quant à l'*Altabiskarko Cantua* (Chant d'Altabiskar), qui aurait été composé pour commémorer une défaite de Charlemagne par les Basques à Altabiskar, colline voisine de Roncevaux, c'est une mystification : écrit d'abord en français (vers 1833) par François-Eugène Garay de Monglave, l'*Altabiskarko Cantua* fut traduit en un

1. On le trouve pour la première fois dans une œuvre inédite de Juan Iñiguez de Ibargüen, *Crónica general de España y sumaria de la casa de Vizcaya.*

basque médiocre par un natif d'Espelette, Louis Duhalde, alors étudiant à Paris. On ne s'en souviendrait plus guère si l'on n'en retrouvait un écho au commencement d'*Aymerillot :*

> Le laboureur des monts, qui vit sous la ramée,
> Est rentré chez lui, grave et calme, avec son chien;
> Il a baisé sa femme au front et dit : c'est bien.
> Il a lavé sa trompe et son arc aux fontaines;
> Et les os des héros blanchissent dans les plaines.

Le plus ancien livre basque est un recueil de poèmes religieux et de poèmes d'amour intitulé *Linguæ vasconum Primitiæ* (1545), œuvre de Bernard Dechepare, curé de Saint-Michel, près Saint-Jean-Pied-de-Port; le premier Basque qui fasse preuve de quelque originalité dans sa langue est Pedro de Axular, écrivain du XVIIe siècle. En laissant de côté quelques auteurs tels que Pero Lopez de Ayala, Samaniego et d'autres, on peut dire que la contribution des Basques à la littérature espagnole est à peu près négligeable.

En Espagne la tradition littéraire est tout à fait latine. Vaincus par les légions romaines, les Espagnols prirent leur revanche en se rendant maîtres de la langue et en envahissant la capitale de leurs vainqueurs. Ils réussirent merveilleusement. Balbus fut le premier Barbare qui parvint au consulat; son neveu et homonyme fut le premier Barbare qui reçut les honneurs du triomphe; Trajan fut le premier Barbare élu empereur. Tous les trois étaient d'origine espagnole, et le succès de ces hommes d'État eut son équivalent dans le domaine littéraire. Gallion, le proconsul d'Achaïe cité dans les Actes des Apôtres, était le frère de Sénèque, et l'oncle de Lucain. Dans la rhétorique retentissante de l'un et dans la musique d'airain de l'autre, comme dans le

cynisme de Martial et dans la sagesse sentencieuse de Quintilien, se dessinent les traits de force et de faiblesse qui se développèrent plus tard dans l'évolution de la littérature espagnole. Il va sans dire que la plupart des Espagnols même lettrés ne parlaient pas le latin avec la correction de ces écrivains, les plus célèbres de l'âge d'argent. Cicéron se moquait aimablement de l'accent — *pingue quiddam sonantibus atque peregrinum* — de ces Cordouans instruits qui visitèrent Rome à son époque. Ces négligences s'accrurent avec le temps et, visibles déjà dans l'œuvre de Columelle, devinrent plus appréciables dans les lourds hexamètres de Juvencus et dans les compositions à la fois patriotiques et dévotes, hautaines et attendrissantes de Prudence, le dernier versificateur de l'âge classique et le premier poète (digne de ce nom) parmi les chrétiens.

Parmi les prosateurs espagnols écrivant en latin il suffira de nommer Orose, auteur d'une histoire du monde où s'étale un patriotisme de nuance espagnole allié à l'orgueil d'un citoyen romain persuadé de la durée de cette vaste union de races à laquelle il donnait le nom nouveau de Romania. Ce rêve ne devait pas se réaliser. La puissance de Rome s'ébranlait lentement; les Suèves, les Vandales et les Alains en profitaient pour envahir l'Espagne en 409; ils furent suivis par les Goths, qui s'emparèrent du pays et y fondèrent un royaume qui dura plus de deux siècles (476-711). Ils ont ajouté une centaine de mots à peine au vocabulaire espagnol. Y a-t-il quelque rapport entre les chants des Goths et l'épopée castillane? Ce n'est qu'une hypothèse. Toutefois le seul grand nom littéraire de cette période est celui de saint Isidore de Séville (570?-636) — *beatus et lumen noster Isidorus* — que son savoir encyclopé-

dique place près de Boèce parmi les maîtres de l'Occident.

Bien que ce ne fût pas précisément un âge d'or pour la littérature, la situation empira après le débarquement des Musulmans et la défaite de Rodrigue aux bords du Barbate en 711. Les chrétiens accablés du centre et du midi se divisèrent en deux groupes — la minorité qui embrassa franchement l'islamisme (les *muladies*), et la majorité, qui se soumit aux conquérants sans adopter pourtant leur religion (les *muzárabes*). Les chrétiens les plus belliqueux se réfugièrent au nord, dans les vallées des Pyrénées, en conservant leur foi, leur langue et leur moral indomptable. Quant à la littérature chrétienne, le siècle qui vit la déroute de Rodrigue fut une période d'arrêt, où l'on ne remarque que la chronique anonyme (*Epitoma Imperatorum*), attribuée à Isidore de Beja, mais rédigée en réalité par un Cordouan dont le nom nous reste inconnu.

Le mouvement intellectuel recommençait chez les Juifs, qui acceptèrent volontiers la domination arabe. Notons en passant Ben Gabirol ou Avicébron († 1073), le grand poète et philosophe dont Duns Scot (1265?-1308) se proclamait le disciple; et Judah ben Samuel le Lévite (1086-1150?), qui se plaisait parfois à terminer une stance hébraïque par un vers roman, et auquel, par conséquent, pourrait être attribué un des premiers tâtonnements de la métrique espagnole. Cependant c'est envers les philosophes plutôt qu'envers les poètes juifs et arabes que l'Espagne et l'Europe tout entière ont contracté une dette indéniable. Nommons parmi les Arabes Ibn Bâjjah ou Avenpace († 1138), l'adversaire d'Al-Gazali et de sa méthode mystico-sceptique; Abu Bakr ibn al-Tufail (1116-1185), qui dans son *Risalat*

Haiy ibn Yaksan, roman panthéiste et allégorique, a voulu démontrer cette théorie attrayante que la vérité religieuse et la vérité philosophique ne sont que deux aspects d'une même chose; et Mohammad ibn Ahmad ibn Rochd (1126-1198), universellement connu sous le nom d'Averroès, dont les doctrines subtiles et séductrices persistèrent jusqu'au temps de Christophe Colomb, qui le cite respectueusement. Ce sont des noms célèbres, mais nous en trouverons un plus illustre encore dans le camp opposé : celui de Moïse ben Maïmon, autrement dit Maïmonide (1135-1204). Né à Cordoue, devenu plus tard grand rabbin au Caire, puis médecin de Saladin, Maïmonide, dans son *Yad ha-Hazakah* (La main forte), cherche à débarrasser le Talmud de ses commentaires inutiles, et, bien qu'il fût lui-même un philosophe rationaliste, on peut le considérer comme le maître de saint Thomas d'Aquin et des premiers scholastiques.

Pendant les trois siècles qui suivirent le bouleversement du royaume goth, la plupart des Espagnols n'étaient assurément pas en état de profiter de l'instruction supérieure des écoles arabes et juives. Le langage du peuple, même sous les Césars, était le bas-latin, parler incorrect et fruste, et, dès la chute de l'empire, cette langue hispano-romaine tendait à se décomposer de plus en plus rapidement. Elle ne réussissait pas à s'implanter dans les provinces basques ni en Navarre, d'où sortirent au cours du VIe siècle des bandes qui occupèrent le sud-ouest de la France jusqu'à l'Adour, en y réimportant une langue que le bas-latin avait presque entièrement supplantée. Cette invasion basque eut sa contrepartie deux siècles plus tard. S'enfonçant dans le nord de la péninsule, les Espagnols durent abandonner les provinces de l'est qui furent occupées

ensuite par les Roussillonais, et ceux-ci, s'étendant au sud jusqu'à Valence et à l'est jusqu'aux îles Baléares, y introduisaient une nouvelle variété de roman. Ailleurs la décomposition du parler populaire s'était accélérée notablement. Les mots arabes s'y infiltraient, une langue rude et virile se formait peu à peu, et déjà dans un édit de 844 Charles le Chauve reconnaissait, comme une langue à part, le « langage coutumier » (*usitato vocabulo*) des Espagnols. C'était le bas-latin, la variété locale, le *roman*, qui existait depuis longtemps, et commençait alors à avoir une personnalité indépendante qui lui permettait de développer ses particularités. La langue des Roussillonais est représentée aujourd'hui par le catalan, qui a une riche littérature à lui; la langue romane du reste du pays est représentée actuellement par le castillan, le galicien, et l'asturien (*bable*). De ces trois variétés principales du *roman*, le galicien, voisin du portugais, est tenu par certains comme la forme la plus ancienne. Il fut certainement le premier à atteindre un plein développement littéraire; mais, réduit maintenant à n'être plus qu'un dialecte, son importance actuelle n'est que relative. Le *bable* aussi est un dialecte peu répandu, et — de même que le léonais, l'aragonais et l'andalou — il intéresse plutôt la philologie que l'histoire littéraire. Enfin, en partie pour des raisons politiques, en partie à cause d'une culture plus efficace, les Castillans ont imposé leur langage à toutes les Espagnes, comme l'Ile-de-France imposa son parler à la France, et Florence le sien à l'Italie.

Les Goths, nous l'avons déjà constaté, ont peu ajouté à la langue castillane, les Arabes y ont contribué bien plus largement; les mariages entre eux et les Espagnoles, ou réciproquement, furent fréquents pendant les huit

siècles qui suivirent l'invasion arabe, et cette influence ethnique entraîna nécessairement une influence linguistique. Au début du IXe siècle les mots arabes apparaissent dans les chartes officielles; à cette époque un évêque de Séville dut faire traduire la Bible en arabe pour l'usage de ses ouailles, les *muzárabes*. Ce n'était pas sans raison que Paulus Alvarus de Cordoue († 861?), dans son *Indiculus luminosus*, accusait ses coreligionnaires de cultiver assidûment l'hébreu et l'arabe et d'oublier leur parler roman : *Heu proh dolor! linguam nesciunt christiani*. Et dans certaines villes cet état de choses dura longtemps : à Tolède et à Cordoue, par exemple, au cours du XIe siècle le clergé ignorait tellement le latin qu'il fallut traduire le code canonique en arabe à son intention. Mais la situation changea après la prise de Tolède par Alphonse VI en 1085. L'aire de l'arabe se rétrécit à mesure que les Espagnols regagnèrent le terrain perdu; les Arabes adoptèrent de plus en plus les coutumes de leurs adversaires, et le nombre des *moros latinados* — les Arabes qui parlaient le castillan — augmenta notablement. Parmi eux et parmi les Juifs il y en avait qui écrivaient en castillan, mais le transcrivaient en caractères arabes : c'est le trait caractéristique de ce que l'on appelle *literatura aljamiada*. Notons, cependant, que les sujets de ces *textos aljamiados* sont tirés de sources occidentales. Ainsi le *Recontamiento del Rey Alixandre* dérive du grec; l'*Historia delos amores de Paris e Viana* dérive du provençal; la *Doncella de Arcayona* dérive du *Libro de Apollonio*, poème écrit en castillan. Et il ne s'agit pas seulement des sources : les ressemblances s'étendent à la forme. L'*Historia de Yuçuf*, œuvre du XIVe siècle, est soumise à la métrique des *poemas de clerecia;* cette même métrique est adoptée

dans les premiers vers de *La Alabanza de Mahoma*, composée à une date bien postérieure; Mohammad Rabadan, maure aragonais du XVIIe siècle, écrit en octosyllabes espagnols, et quelques-uns de ses coreligionnaires s'essaient à reproduire les effets des vers galiciens (*de gaita gallega*).

On ne saurait dire que les Arabes ont influencé la littérature castillane de la même manière. Personne ne défend plus la théorie popularisée par José Antonio Conde (1766-1820), selon laquelle la métrique des *romances* castillans dérive de modèles arabes. Néanmoins, les Espagnols ont contracté envers les Arabes une dette littéraire réelle. Ils leur doivent non seulement de grands progrès matériels, mais encore tout un monde d'idées nouvelles, une connaissance plus ou moins exacte de la philosophie grecque (surtout des textes d'Aristote) que les Arabes eux-mêmes tenaient des Syriens. Ce fut, en quelque sorte, une Renaissance prématurée. En ce sens l'influence des Arabes a été profonde et durable; il y avait sans doute des Arabes, aussi bien que des Juifs, dans ce collège de traducteurs fondé à Tolède par l'archevêque Raymond entre 1125 et 1151, qui attirait au XIIe siècle des érudits étrangers tels que Gérard de Crémone (1114?-1187?), trois Anglais, Adelard de Bath, Daniel de Morley et Robert de Retines, cet archidiacre de Pampelune, auteur avec Hermann le Dalmate de la première traduction du Coran, faite (1141-1143) sur la demande de Pierre le Vénérable. D'ailleurs les travaux de cette école ne se bornaient pas à la traduction d'œuvres de philosophie ou de théologie, de technique ou de pure érudition. C'est à elle que l'on devra plus tard l'apologue, la moralité et la maxime orientale d'origine sanscrite, importés en Espagne par

les Arabes et qui finirent par se naturaliser dans toute l'Europe occidentale.

Tels sont les rapports de la littérature espagnole et de la littérature arabe. Il y en eut aussi entre la littérature espagnole et la littérature française. La France est un pays voisin; beaucoup d'aventuriers français prirent part aux guerres de la Reconquête; un grand nombre de Français firent le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle, et à leur suite, par le *camino francés*, venaient des jongleurs français qui récitaient des chansons de geste. Il est vrai qu'on ne trouve pas en Espagne, comme on en trouve en Italie, des poèmes composés par des trouvères ou des troubadours en une langue hybride mi-française mi-castillane, mais il n'est pas impossible que de tels poèmes aient existé. Ce qui est certain, c'est qu'il y a dans maints textes castillans de la période primitive, d'indubitables traces d'influence française ou provençale. Il est non moins certain qu'il y eut une réaction sur la littérature française; cela se voit dans un *Fragment de la vie de sainte Foy d'Agen*, qu'on date du XIe siècle, et qui avoue nettement l'emprunt d'un thème espagnol :

> Canczon audi q'es bella'n tresca,
> Que fo de razo espanesca.

L'histoire du cheval de bois, transmise par les Grecs aux Arabes, accompagne aussi ces derniers dans la Péninsule, passe en France où on la retrouve dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi, et dans son dérivé, le *Méliacin* de Girard d'Amiens, et revient en Espagne pour reparaître dans *Don Quichotte*. Enfin, remarquons qu'un sujet indubitablement espagnol est travesti dans l'épopée intitulée *Anséis de Carthage*, où l'on raconte

comment Charlemagne laissa en Espagne le roi Anséis qui déshonora Letise, fille du baron Ysorés, et comment Ysorés se vengea en déchaînant contre Anséis l'armée arabe; il est de toute évidence que nous nous trouvons ici en présence d'un remaniement assez gauche de la légende de Rodrigue et du comte Julien, Carthage étant substituée à Carthagène. En somme, à l'origine, l'Espagne doit bien plus à la France que la France ne doit à l'Espagne : nous verrons que plus tard les situations seront interverties

CHAPITRE II

L'ÉPOQUE ANONYME (1140-1220)

La littérature primitive de l'Espagne, comme celle de tout pays où l'on peut observer le développement des lettres, était religieuse et épique. La thèse est établie; pourtant nous ne saurions le démontrer par des exemples, car nous ne possédons aucune œuvre de la période des commencements qui nous révèlerait les procédés de cet art naïf et tâtonnant. Cette période se placerait vers le xe siècle, et toutes les œuvres qui nous sont parvenues appartiennent à une époque postérieure; elles ont perdu quelque chose de leur fraîcheur et de leur force originelles, bien qu'elles soient généralement caractérisées par une veine de poésie spontanée et populaire, avec à peine une touche de facture personnelle, de sorte que l'attribution de telle ou telle œuvre à tel ou tel écrivain est souvent assez arbitraire.

Il est vraisemblable qu'en Espagne, comme ailleurs, il a dû exister maints hymnes ou chansons dévotes qui se revêtirent graduellement de traits plus ou moins dramatiques, mais nous n'en avons pas un seul exemple. Tout un genre aura disparu. Ce qui nous reste du drame

ancien se borne à une pièce de date relativement tardive, d'inspiration érudite, l'œuvre sans doute d'un ecclésiastique qui trouva ses modèles dans le sanctuaire. C'est l'*Auto delos Reyes Magos*, un mystère espagnol découvert vers 1785 par Felipe Fernandez Vallejo (archevêque de Saint-Jacques de Compostelle de 1798 à 1800) qui reconnut là un drame écrit pour la fête de l'Epiphanie, et le supposa dérivé d'un original latin. Il avait raison. L'*Auto delos Reyes Magos* procède d'un des offices latins en usage à Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne et Orléans; le motif en est la légende des rois mages, et les offices franco-latins sont en partie des interprétations de traditions pieuses orales, en partie des amplifications de l'apocryphe *Protevangelium Jacobis Minoris* et de l'*Historia de Nativitate Mariæ et de Infantiâ Salvatoris*[1]. Ces pièces liturgiques franco-latines, que nous venons de nommer dans l'ordre probable de leur composition pendant les XIe et XIIe siècles, pénétrèrent en Espagne avec les Bénédictins de Cluny : nous en avons la preuve dans deux arrangements espagnols-latins du XIe siècle que l'on représentait sans doute à Pâques[2]. On comprendra facilement que de tels offices ne durent pas tarder à être traduits dans la langue vulgaire. La provenance de l'*Auto delos Reyes Magos* est indiquée par le fait qu'il contient une traduction des trois mêmes vers de Virgile (*Enéide*, VIII, 112-114) intercalés dans le texte du rite orléanais. Voilà pour la source; la date de

1. Joannes Karl Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Lipsiæ, 1833, pp. 254-261, 383-393.

2. Carl Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, München, 1887, pp. 2,5,24-25. M. Lange a examiné 224 offices pascaux, dont 159 sont d'origine allemande; 52 viennent de France, 7 d'Italie, 3 des Pays-Bas, 2 d'Espagne et 1 d'Angleterre. Les pièces espagnoles appartiennent au type le plus primitif.

composition en est moins certaine, mais on peut la conjecturer approximativement. Tout d'abord, il est à remarquer que les noms des rois mages se trouvent dans le mystère espagnol : à quelle époque ces noms entrèrent-ils dans le domaine public? Selon M. Hartmann, les noms de mages ne leur furent attribués qu'après la découverte de leurs restes à Milan en 1158, et il semble que les noms ne furent divulgués qu'après l'insertion d'un passage apocryphe dans l'*Historia Scholastica* de Pierre le Mangeur († 1179). Le manuscrit qui contient le mystère espagnol est de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe siècle; il est placé à la suite d'un commentaire allégorique au premier chapitre des lamentations de Jérémie attribué à Gilibert l'Universel, chanoine d'Auxerre († 1134). De ces indications on pourrait déduire que l'*Auto delos Reyes Magos* fut rédigé au cours du XIIIe siècle ou, au plus tôt, vers la fin du XIIe. Toutefois nous n'en avons aucune certitude, car les noms des Mages se trouvent dans le *Poema del Cid* qui est de date antérieure, et ils se trouvent aussi, dit-on, légèrement modifiés, dans une chronique latine du VIIIe siècle. Contentons-nous de dire que l'*Auto delos Reyes Magos* ne peut être antérieur au XIIe siècle.

Nous n'en avons que 147 vers, la fin étant perdue, et la composition se terminant brusquement au moment où les rabbins consultent leurs livres sacrés pour répondre à Hérode au sujet des « prophéties que prononça Jérémie »; mais bien qu'elle nous soit parvenue à l'état fragmentaire et sans dénouement, il en reste assez pour montrer que l'auteur espagnol améliora sensiblement ses modèles. Conduits par l'étoile, les Mages arrivent sur la scène d'abord un par un; puis tous les trois paraissent ensemble. Ils célèbrent la naissance du Christ, qu'ils

vont adorer, après un pèlerinage de treize jours; ils rencontrent alors Hérode et lui font part de leur mission; Hérode conjure ses conseillers d'interroger leurs textes mystiques et de lui dire si le récit des Mages est vrai; et le morceau finit par des récriminations entre deux des rabbins (*abades*). C'est tout, mais cela est nouveau. L'intensité dramatique des paroles échangées entre Hérode et ses rabbins dépasse tout ce que l'on peut trouver dans les offices franco-latins; l'on remarque un progrès identique dans le mécanisme et la rapidité de l'action. On y rencontre même un trait d'esprit critique auquel on ne s'attendait guère : Melchior et Gaspar voudraient voir pendant une nuit le signe miraculeux de l'étoile, et Balthasar voudrait l'observer pendant trois nuits encore. La pièce était sans doute destinée à être représentée dans la cathédrale de Tolède, et celui qui l'arrangea fait preuve d'un certain sens théâtral; il sait ranimer l'action dramatique, aviver le dialogue, et donner au spectacle une atmosphère plus réaliste; il varie la métrique par l'emploi de vers de six, huit ou douze syllabes. L'*Auto delos Reyes Magos* n'est pas sans certaines qualités positives, mais il est surtout intéressant au point de vue historique, comme l'unique exemple que nous possédions d'un genre disparu et comme l'assise du théâtre espagnol d'où proviennent « la clarté et le parfum des *autos* épanouis et étoilés » qui devaient ravir Shelley. C'est une ébauche d'un art rudimentaire dont les traces se perdent ensuite jusqu'au xve siècle où nous les retrouverons dans les esquisses dramatiques ingénues de Gomez Manrique.

L'ancienne épopée espagnole a subi le même sort que l'ancien théâtre espagnol : des exemples de l'époque primitive font défaut. Contrairement à ce qu'on avait cru

jusqu'à ces dernières années, il semble que la poésie épique en Espagne ait eu une existence longue et vigoureuse. Les Goths, comme tous les peuples germains, avaient des chansons qui commémoraient leurs héros historiques ou légendaires et, pour romanisés qu'ils soient devenus, ils conservaient le tempérament et les coutumes de leur race. Ils apportèrent avec eux leurs chants épiques en envahissant l'Espagne, et selon M. Menéndez Pidal, dont l'opinion fait autorité sur ces questions, ce serait dans ces chansons des Goths que la primitive épopée castillane aurait ses racines. Suivant cette théorie, la poésie épique en Espagne se serait formée en imitant les chansons de guerre des Goths; elle aurait atteint une vie indépendante au cours du xe siècle; elle serait arrivée au plus haut point de son développement pendant la seconde moitié du xie siècle; et elle aurait été une forme de poésie aristocratique chantée par des *juglares* qui correspondaient aux *scôpes* germaniques. On en trouve le parallèle dans l'histoire de l'évolution épique en France : là aussi l'épopée serait d'origine germanique, y serait devenue indépendante au cours du xe siècle ou même plus tôt, et serait arrivée au plus haut point de son développement — non pas au xie, mais au xe siècle. Mais il faut abandonner l'opinion que cette antériorité implique une influence générale exercée par l'épopée française sur l'épopée castillane dès l'origine : cette influence a existé, mais seulement à une époque postérieure, par exemple au xiie siècle, quand le *Poema del Cid* fut composé.

Il n'est pas douteux qu'une abondante littérature épique a existé en Espagne, ayant pour héros des personnages fantastiques comme Bernardo del Carpio, et des personnages historiques comme Rodrigue, Fernan Gonzalez

et d'autres. On constate l'existence de poèmes épiques sur Fernan Gonzalez (deux), sur les Infants de Lara (trois), sur Garci Fernandez, Sancho Garcia, Alvar Sanchez et bien d'autres, mais toutes ces compositions sont perdues. Le genre épique ne s'acclimata pas en Espagne en dehors de la Castille, et puisque nous n'avons aucun monument de l'épopée castillane à ses débuts, il faut nous contenter du *Poema del Cid*, un *cantar de gesta* qui, comme la *Chanson de Roland*, n'est qu'un survivant du véritable âge épique. Écrit par un témoin des faits qu'il raconte, ou tout au moins par un poète pas très éloigné de ces événements, le *Poema* ne peut être regardé comme une œuvre de décadence, mais il marque le terme plutôt que la floraison de ce genre de poésie populaire. L'épopée castillane durera plus d'un siècle; cependant ses plus beaux jours sont passés.

Le *Poema del Cid* (ou le *Cantar de mio Cid*) ne nous est connu que par un seul manuscrit, qui est du XIVe siècle[1]; c'est une copie faite par un certain Per Abbat, personnage d'ailleurs inconnu, qui transcrivit une autre copie de date plus ancienne. Le poème est anonyme : quelle en est la date de composition? Sans doute entre 1140 et 1157. Il semble en être question dans la chronique latine versifiée de la conquête d'Almería en 1147 :

> Ipse Rodericus, Mio Cid sæpe vocatus,
> De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatur,
> Qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros,
> Hunc extollebat, se laude minora ferebat.
> Sed fateor verum, quod tollet nulla dierum,
> Mio Cid primus fuit, Alvarus atque secundus....

Ces vers de la *Cronica Alfonsi VII* pourraient, cepen-

1. Le manuscrit R. 200 de la *Biblioteca Nacional* manque d'autorité, n'étant qu'une copie du codex du XIVe siècle faite à Burgos par Juan Ruiz de Ulibarri y Leyba qui acheva son travail le 20 octobre 1596.

dant, faire allusion aux poèmes antérieurs sur le même sujet qui ont indubitablement existé. Dans tous les cas, le *Poema* a été écrit avant la mort d'Alphonse VII en 1157.

Le texte du *Poema del Cid*, comprenant 3729 vers, nous parvient tronqué et mutilé. Le commencement en est perdu; deux pages (dont chacune contenait une cinquantaine de vers) se sont égarées, l'une après le vers 2337, l'autre après le vers 3307; et M. Menéndez Pidal a signalé récemment d'autres lacunes sensibles (par exemple après les vers 181, 440, 875 et 934). Le rédacteur de la *Cronica de veinte Reyes* a fait usage d'un manuscrit plus ancien que celui qui fut employé pour la copie du *cantar* que nous possédons, et bien que cette version antérieure du poème ait été fort abrégée dans la refonte du chroniqueur, il permet de corriger le texte du *Poema* à certains endroits. Il y a d'autres fautes à relever dans notre codex; les assonances sont traitées d'une manière maladroite et peu intelligente; les transpositions de vers sont nombreuses; la métrique est reproduite d'une façon tellement incompréhensible qu'elle fait le désespoir des commentateurs les plus avisés. Cependant, il ne faut pas nous montrer ingrats envers Per Abbat. C'est à lui que nous devons la conservation du plus célèbre *cantar de gesta*, comme c'est à Tomas Antonio Sanchez (1725-1802) que nous en devons la publication en 1779, quatre ans seulement après que Tyrwhitt avait signalé aux érudits le codex de la *Chanson de Roland* à Oxford, et plus d'un demi-siècle avant qu'aucune chanson de geste ait été imprimée. Malgré les défauts de la copie, le *Poema del Cid*, même dans l'état défectueux où il nous est parvenu, reste une œuvre intéressante et belle.

Ce *Cantar de gesta* a un double thème : les faits d'armes du Cid exilé, et le mariage de ses deux filles avec les Infants de Carrion. C'est un poème en très grande partie historique. Il est vrai que le jésuite Masdeu et d'autres sceptiques trop absolus ont mis en doute l'existence du Cid; néanmoins rien n'est plus certain. Il est hors de doute que le Cid vécut en chair et en os, mais que les exploits qu'on lui attribue soient véridiques, c'est une autre question : c'est ce que Cervantes fit remarquer, longtemps avant Masdeu, dans *Don Quichotte* (I, chap. XLIX). La réaction contre l'opinion de Masdeu a été complète; l'existence du Cid est universellement reconnue, et, après avoir été dépeint comme un bandit farouche, il court maintenant le risque d'être représenté de nouveau sous le jour favorable dont l'auréola Corneille. C'est excessif : les héros des poèmes épiques du moyen âge ne sont jamais ni romantiques, ni galamment amoureux. Le vrai Ruy Diaz de Bivar[1] (1040?-1099) se distingua dans sa jeunesse par sa bravoure, et gagna son sobriquet de *Campeador* en vainquant un chevalier navarrais en combat singulier. Après l'assassinat de Sanche II à Zamora en 1072, le *Campeador* reconnut comme roi de Castille Alphonse VI, dont il épousa, deux ans plus tard, la cousine, Ximena Diaz, fille d'un comte d'Oviedo. Exilé en 1081, il passa au service de l'émir de Saragosse, battit le comte de Barcelone, se réconcilia avec Alphonse VI, s'en sépara de nouveau à la suite d'une brouille, assiégea Valence en 1092, l'obligea à capituler en 1094, brûla vifs ses principaux ennemis et resta maître de cette ville jusqu'à sa mort. C'est peut-être vers

1. On donne toujours le nom de son père Diego Lainez : notons que sa mère était Teresa Rodriguez, fille de Rodrigo Alvarez, comte des Asturies.

cette époque qu'il reçut le nom de « Cid » (sidi = seigneur). Il convient de se rappeler que les faits invoqués contre lui proviennent de chroniqueurs arabes qui sont nécessairement des témoins suspects. Mais, même en tenant compte de leurs préjugés, il est établi que le Cid ne s'éleva pas au-dessus de la moralité de son temps. C'était un soudard perfide, avare, impitoyable. Néanmoins, il reste qu'il était un formidable chef de guerre, et que ses adversaires, tout en le maudissant, le proclamaient « un miracle des miracles de Dieu et le conquérant des bannières ». Avec cela, il fut quelque chose de plus qu'un flibustier fortuné : il prouva que les Espagnols étaient de force à lutter contre les Arabes ; il représentait la suprématie de la Castille sur le Leon ; à la fin de sa carrière il fut regardé comme un rempart contre l'islamisme ; et il survécut dans l'imagination populaire comme le symbole de la victoire, du patriotisme et de la chrétienté.

C'est sous cette lumière embellissante qu'il se montre dans le *Poema del Cid*. L'auteur de ce poème épique connaissait probablement *Garin le Loherain*, et il était sans doute familier avec la *Chanson de Roland*. Il y a des ressemblances qui ne peuvent être l'effet d'un simple hasard, mais elles ne sont pas nombreuses, et témoignent seulement d'une influence de forme, toute extérieure, non d'une imitation voulue. Le sujet et l'esprit du *Poema* sont essentiellement castillans, et l'œuvre est remarquable par sa simplicité, sa force, son réalisme convaincant. Il y a des longueurs, des passages peu intéressants et même secs. Mais qu'il traite de la loyauté inébranlable du Cid exilé, ou de sa rentrée en grâce auprès d'un roi ingrat, qu'il célèbre la déroute du comte de Barcelone ou la capitulation de Valence, qu'il chante les épou-

sailles d'Elvire et de Sol avec les Infants de Carrion, ou la soif de vengeance du Cid qui s'acharne à obtenir réparation de ses lâches gendres, le poète est bien inspiré et sûr de lui. Comme artiste, il est imparfait; sa métrique est irrégulière, même désordonnée; sa chronologie est parfois embrouillée; il n'est pas toujours bien renseigné sur les exploits du Cid, ni sur l'histoire de sa famille. Mais ce sont là d'infimes détails. Le poète voit les choses du point de vue d'un contemporain, et si lui-même n'avait pas vu le Cid, il connaissait ses soldats, avait pu prendre ses informations aux sources. Il a le sens historique, ou plutôt le sentiment de la réalité; il n'altère pas sciemment les faits; tout au plus se tait-il sur les faiblesses ou les cruautés de son héros; et s'il embellit quelque peu le caractère du Cid, il ne l'idéalise pas outre mesure. Le style du *Poema* est inégal, en général peu verbeux, presque sans comparaisons; le fond en est vrai, à peine un trait fantastique, à peine un léger penchant au merveilleux. Le poète a une sincérité absolue d'expression, dont il sait varier l'effet en mettant en opposition le guerrier au milieu des batailles et l'époux faisant ses adieux à sa femme et à ses deux filles avant de partir pour l'exil; tendresse paternelle, mais non de l'amour. Et, bien que le Cid occupe naturellement le centre du tableau, les personnages secondaires prennent du relief en un ou deux coups de pinceau : l'évêque français Jeronimo, fougueux comme l'archevêque Turpin dans la *Chanson de Roland;* Alvar Fañez, qui est le *diestro brazo* du Cid, comme Roland était le « destre braz » de Charlemagne; le taciturne Pero Bermuez qui sort de son mutisme habituel pour tonner contre la poltronnerie des Infants de Carrion. Plein de traits frappants, le *Poema del Cid* est une œuvre originale, avec

toute la forte allure d'une composition primitive. L'auteur en reste inconnu. Il y en a qui voient en lui un moine attaché au monastère de San Pedro de Cardeña; selon toutes les probabilités ce serait un *juglar*, un poète du peuple, originaire de Medinaceli, peut-être du Valle de Arbuyelo. Quoi qu'il en soit, c'est un singulier témoignage de la valeur de ce poète anonyme que d'avoir imposé son idéal du Cid à l'humanité.

Le *Poema del Cid* n'était pas, assurément, la première épopée sur ce sujet. Il y avait, paraît-il, un *Cantar del Rey Fernando* avec, comme suite, un *Cantar del Cerco de Zamora*, où le Cid se présente à une étape antérieure de sa carrière. Mais ces compositions sont perdues, et on les devine seulement à travers les résumés en prose incorporés dans la *Primera Cronica general de España*. On a perdu également les anciens *cantares de gesta* sur les Infants de Lara, les sept fils de Gonzalo Gustioz qui seraient tombés en combattant contre les Arabes sur le champ d'Almenar, dans un guet-apens préparé par leur oncle, Ruy Velazquez, pour venger une insulte faite à sa femme, Doña Lambra, le jour de leurs noces. C'est le noyau historique, autour duquel les *juglares* ont construit des légendes dès le xe ou le xie siècle. Selon eux, Gonzalo Gustioz est livré à Al-Mansour par le traître Ruy Velazquez. Gustioz reçoit en prison les têtes de ses fils et celle de leur gouverneur Nuño Salido : le père les prend l'une après l'autre dans ses mains et leur dit un dernier adieu. Puis il reçoit la visite de la sœur d'Al-Mansour, et en a un fils qui est baptisé sous le nom de Mudarra Gonzalez; finalement Mudarra retrouve son père et se venge du traître son oncle et de ses gens. Une *Gesta de los Infantes de Lara* (qui n'est peut-être pas le premier *cantar* ayant commémoré cette sombre légende)

fut composée au XIIe siècle, et se laisse deviner vaguement par quelques passages en prose assonancée dans la *Primera Cronica general de España*. Un autre *cantar* sur le même sujet, avec d'importants développements, fut composé vers la fin du XIIIe siècle; cette seconde *Gesta de los Infantes de Lara* est incrustée dans un remaniement d'une autre *Cronica general* (compilée sous le règne d'Alphonse XI et finie le 21 janvier 1344), et aussi dans une refonte de la troisième *Cronica general* qui date du commencement du XVe siècle. Avec une patience et une habileté admirables, M. Menéndez Pidal, qu'il faut nommer à chaque pas dans l'histoire de l'épopée et des investigations y ayant trait, a pu reconstituer dans leur forme originale environ trois cents vers du *cantar* primitif. Il y a dans ce fragment retrouvé, surtout dans les lamentations de Gonzalo Gustioz, des vers qui expriment avec une étrange énergie et une naïve beauté les émotions profondes et déchirantes d'une époque barbare.

Par un tour de force semblable à celui de M. Menéndez Pidal, M. Puyol y Alonso a exhumé de la *Cronica del Cid* un *Cantar de gesta de Don Sancho II de Castilla*, qui dans sa forme originale peut bien remonter au XIe siècle, et avec le temps on réussira, sans doute, à découvrir les traces et à reconstituer la matière d'autres épopées perdues. Il n'est pas imprudent de supposer que le Cid aura sa place dans plusieurs de ces *cantares* ressuscités. On l'a chanté à chaque phase de sa carrière. Dans le *Cantar del Rey Don Fernando* et dans le *Cantar del Cerco de Zamora* c'était le vassal fidèle, l'ami du roi; dans le *Poema del Cid* c'est le guerrier exilé et méconnu, la terreur de l'islamisme; sa popularité grandissant toujours, il fallait le révéler à l'époque de ses

débuts. Sa légende se répandit partout, amplifiée et capricieusement embellie par les poètes populaires qui s'éloignaient de plus en plus des faits historiques. Peu à peu, dans la poésie du peuple, le caractère du Cid subit des changements radicaux. et il lui arriva enfin d'être dépeint sous un amas de détails pittoresques, imaginaires et niais, comme un baron féodal, rebelle, insolent et fanfaron. La forme même de ces dernières chansons épiques se modifia sensiblement : la métrique changea, les vers assonancés de quatorze syllabes firent place aux vers de seize, en annonçant l'arrivée prochaine des *romances*. De cette épopée en pleine décadence nous avons un exemple tardif dans le poème généralement intitulé *Cronica rimada* (le *Cantar de Rodrigo* ou *Las Mocedades de Rodrigo*), qu'à cause de la communauté du sujet on a pris l'habitude d'étudier à côté de l'ancien *Poema del Cid*. Mieux vaut, en nous en tenant autant que possible à l'ordre chronologique, en différer l'examen jusqu'à ce que nous parvenions à l'époque probable de la seule refonte de cette composition qui ait été conservée.

Nous trouverons des poèmes d'un autre genre dans les quatre œuvres que Pedro José Pidal, premier marquis de Pidal (1809-1865) fut le premier à imprimer. La plus ancienne de ces compositions est indubitablement la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, fragment de trente-sept vers découvert par l'archiviste Tomas Muñoz y Romero († 1867) et publié par Pidal en 1856. Le thème passa dans la littérature du moyen âge d'après une copie de vers latins appelée *Rixa animi et corporis*, et fut traité en anglais pendant le xe siècle. La *Disputa* est faite, assez adroitement d'ailleurs, par un moine (peut-être attaché au monastère de San Salvador à Oña) qui a suivi

de près le célèbre *Débat du corps et de l'âme* qui commence :

> Un samedi par nuit
> Endormi dans mun lit.

La version castillane est censée avoir été composée au cours du XIIe siècle, et pour un premier essai la réussite est suffisante; mais le fragment intéresse surtout comme une preuve des relations littéraires qui s'étaient établies déjà entre l'Espagne et la France.

Avec la *Disputa del Alma y el Cuerpo* nous mentionnerons trois poèmes signalés en 1786 par José Rodriguez de Castro (1739-1799), mais inédits jusqu'en 1841, année où Pedro José Pidal les publia d'après les manuscrits de l'Escurial. La *Vida de Santa Maria Egipciaqua*, poème de 1451 vers, est empruntée à la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, attribuée parfois, sans grande raison, à l'évêque de Lincoln, Robert Grosseteste (1175?-1253), dont les *Carmina Anglo-Normannica* renferment le poème français. Wolf fit remarquer en 1831 que la version castillane contient des formes verbales (*ostal*, *volonter*, *cuer*, entre autres) dénonçant une origine française, et en même temps il attirait l'attention sur les hésitations de la métrique. Évidemment le traducteur, tout en voulant reproduire les vers de neuf syllabes de l'original, n'a pas su éviter la contamination de l'octosyllabe castillan, et pourtant il manie le vers avec une assurance qu'on n'attendrait pas d'un premier essai.

Le titre du *Libro dels tres Reyes dorient* (que Pidal dans son édition appelle l'*Adoracion delos Santos Reyes*) est trompeur. Dans ce poème de moins de deux cent cinquante vers, la visite des Mages est expédiée dans les cinquante premiers : les autres relatent la fuite en

Égypte, l'arrestation de la Sainte Famille par deux brigands, le miracle en faveur de l'enfant lépreux d'un de ces hommes, l'identification de cet enfant miraculeusement guéri avec le larron repentant du Calvaire, et l'identification de l'enfant de l'autre brigand avec le larron impénitent. Bien qu'on n'ait pas encore découvert l'original de cette composition naïvement dévote, la présence de formes telles que *descoig* et *oyas-me* et le fait que la majorité des distiques sont de neuf syllabes semblent indiquer une source française ou plutôt provençale.

Le *Libro de Apollonio*, composition de plus de 2 600 vers, est l'œuvre d'un écrivain érudit, très probablement originaire de l'Aragon. Le sujet dérive d'un roman grec dont l'original est perdu; mais le fond en est conservé dans une ancienne version latine : de là l'histoire passa dans les *Gesta Romanorum*, d'où elle se répandit dans la littérature européenne. On la trouve dans la *Confessio amantis* de Gower, et dans *Pericles, Prince of Tyre*, dont quelques actes sont de Shakespeare. L'auteur espagnol raconte avec clarté et vigueur les péripéties de la vie aventureuse du Prince de Tyr, esquissant dans Tarsiana — la princesse devenue bohémienne, qui chantait au marché accompagnée par *huna viola buena e bien temprada* — le type de la Marina de Shakespeare, de Preciosa, l'héroïne de la *Gitanilla* de Cervantes, et de l'Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*. Il est dommage que les réflexions morales propres à l'époque aient gâté l'effet de ce poème ambitieux. Les quatrains monorimes de quatorze syllabes sont des indications d'une origine française ou provençale : on trouve aussi dans le texte des formes telles que *men tengo plegado*, *nuyll* et *metge*, qui renforcent la théorie d'un poème

fait en présence d'un original provençal. L'innovation prosodique, appliquée à plus de six cents stances, fut considérée par l'auteur lui-même comme un titre de distinction, et il débute en implorant Dieu et la Vierge pour qu'ils le guident dans l'exercice de cette nouvelle maîtrise (*nueva maestria*). Etait-il l'introducteur de cette nouveauté? On n'en est pas sûr, mais la nouvelle maîtrise eut un succès immédiat, et sous le nom de *cuaderna via* demeura à la mode pendant un siècle et demi.

La *Vida de Santa Maria Egipciaqua*, le *Libro dels tres Reyes dorient* et le *Libro de Apollonio* sont de dates assez incertaines. On les place au commencement du XIIIe siècle et c'est à cette époque que nous devons placer aussi la *Razon de Amor con los denuestos del agua y el vino*, deux pièces découvertes par Hauréau et publiées en 1887 par M. Alfred Morel-Fatio. Ce sont deux poèmes distincts, mais sans solution de continuité : le second semble modelé sur quelque composition comme la *Disputoison du vin et de l'iaue*, le premier a pour sujet un rendez-vous d'amants, leur entretien, leurs aveux réciproques, leur séparation; c'est peut-être une imitation d'une de ces ballades françaises qui devinrent des *cantares d'amigo* en Galice et Portugal. Y eut-il deux auteurs, ou bien deux poèmes si différents sont-ils d'une seule main? Nous n'en savons rien. Il est tentant d'identifier l'écrivain avec le Lope de Moros mentionné dans le dernier vers : *Lupus me fecit de Moros*. Mais selon toute apparence, Lope de Moros n'est que le nom d'un copiste, probablement d'origine aragonaise. Quel qu'ait pu être l'auteur de la *Razón de Amor*, les pastourelles françaises, provençales ou galiciennes-portugaises lui étaient évidemment familières. Ce fut le premier lyrique de l'Espagne : son exécution soignée, ses effets voulus, annon-

cent un artiste qui connaît son métier, un poète trop personnel pour se contenter de narrations rimées. Il acclimata ce qu'il emprunta et pourvut l'Espagne d'un nouvel art d'écrire. Mais son effort était prématuré : la langue n'avait pas encore acquis la souplesse indispensable à la poésie lyrique qui fleurissait seulement en Galice. Surtout le goût prédominant lui était hostile, et pendant très longtemps on continua à se complaire aux ennuyeuses narrations versifiées en *cuaderna via*.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE D'ALPHONSE LE SAVANT ET DE SANCHE IV (1220-1295)

Si l'on rejette l'hypothèse peu probable que Lope de Moros soit l'auteur de la *Razon de Amor*, le premier poète castillan dont le nom nous parvienne est Gonzalo de Berceo (1180?-1247), prêtre séculier attaché au monastère bénédictin de San Millan de la Cogolla, dans le diocèse de Calahorra. On sait peu de chose de lui et de sa famille. Il avait un frère nommé Juan, prêtre aussi, paraît-il. Dans *La Estoria de Sennor Sant Millan tornada de latin en romance*, le poète nous indique (st. 489) son lieu de naissance. Né à Berceo, il fut élevé au monastère voisin; il était diacre en 1221, prêtre en 1237; il figure comme témoin d'un acte le 31 décembre 1246. C'est la dernière date certaine de sa vie, car bien que mentionné dans un document de 1264, tout porte à croire qu'il ne vivait plus alors.

Berceo ne se présente pas comme un génie original : il déclare, au contraire, qu'il ne fait que suivre ses modèles, et il est modestement fier de la fidélité de ses calques; une fois au moins, il précise sa source, et ses autres

modèles se laissent deviner. *La vida del glorioso confessor Sancto Domingo de Silos* est dérivée de la *Vita Beati Dominici Confessoris Christi et Abbatis* par le moine Grimaldus; *La Estoria de Sennor Sant Millan* n'est qu'une libre traduction de la *Vita Aemiliani* par saint Braulio, évêque de Saragosse († 651?); le fragmentaire *Martyrio de Sant Laurenço* traite d'un sujet déjà chanté par Prudence dans le *Peristephanon*; selon Berceo lui-même, le poème intitulé *Delos signos que aparesceran ante del juicio* est fait d'après saint Jérôme à qui, suivant l'opinion courante du moyen âge, il attribuait le *Prognosticon futuri seculi*[1]; *El Duelo que fizo la Virgen Maria el dia dela Passion de su fijo Jesu Christo* s'inspire du *Tractatus de planctu beatæ Mariæ* de saint Bernard, le *Doctor mellifluus*; la *Vida de Sancta Oria, Virgen* versifie d'une manière charmante les faits constatés par Munio, le confesseur de cette sainte nonne du couvent de San Millan; *Del Sacrificio dela Missa* et les *Loores de Nuestra Sennora* ne sont que de plates amplifications de lieux communs dévots. Trois hymnes au Saint-Esprit sont d'une authenticité suspecte : restent les *Milagros de Nuestra Sennora* dont nous reparlerons bientôt. Bien qu'il nous ait laissé plus de treize mille vers, Berceo fut oublié par les lettrés des générations suivantes : Santillana ne le mentionne pas dans la lettre célèbre qu'il adressait au connétable de Portugal vers le milieu du xve siècle. Mais ce n'est pas aux nobles et aux artistes que Berceo avait fait appel, c'était aux clercs érudits, et chez eux sa réputation dura. Au xviie et au xviiie siècles on dédaignait la littérature du moyen âge; les allusions au *Poema del Cid* sont tellement rares qu'on n'en connaît

1. On attribue maintenant le *Prognosticon* à Julianus Pomerius († 699) ou à saint Julien de Tolède, frère de saint Isidore.

que deux : l'une dans la *Primera Parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre san Benito* (1601) de Prudencio de Sandoval, et l'autre dans les *Antiguëdades de Castilla* (1721) de Francisco Berganza. Les allusions à Berceo deviennent fréquentes à partir de 1607; Ambrosio Gomez en insère quelques vers dans le *Moisen Segundo* (1653); *La Vida del glorioso confessor Sancto Domingo de Silos* est imprimée en 1736, et en 1780 les œuvres complètes du poète sont publiées par Tomas Antonio Sanchez qui ajoutait à la fin de l'édition quelques vers à la louange de Berceo, composition qu'il attribuait sournoisement à un écrivain anonyme du XIVe siècle.

Berceo écrit en langue vulgaire, dit-il, parce qu'il n'est pas assez fort en latin; ce qui ne l'empêche pas d'avoir ses petites prétentions. Il distingue avec soin la différence entre ses *dictados* (poèmes) et les *cantares* (chansons) d'un simple *juglar*; mais il n'hésite pas à se proclamer le *juglar* de saint Dominique de Silos, en attestant que son chant « vaudra bien, je l'espère, un verre de bon vin » :

Bien valdra, commo creo, un vaso de bon vino.

Berceo est un cœur simple, un curé campagnard qui au fond est resté paysan, superstitieux, ignorant, malicieusement jovial, gauche, avec un profond respect de la chose jugée, des forts et des plus titrés. On l'a comparé désavantageusement à Dante, mais la comparaison n'est guère équitable, car le grand Florentin hérita d'une instruction et d'une tradition littéraire qui faisaient défaut au naïf rimeur villageois. Berceo est toujours gêné par son manque d'imagination, par l'absence de modèles, par la portée circonscrite de ses sujets et par la scrupuleuse

honnêteté qui l'empêchait d'élargir le cadre de ses légendes. Mais dans ses bons moments, surtout dans la *Vida de Sancta Oria*, *Virgen*, œuvre de sa vieillesse, il sait allier l'onction à l'ingéniosité, et ses développements de lieux communs théologiques sont éclairés par de soudaines lueurs d'inspiration mystique. Berceo ne fut pas un grand poète; en aucun temps il n'aurait pu l'être; toutefois ce fut un initiateur, un précurseur dans le champ de la pastorale religieuse et de la poésie dévote, et s'il a la lourdeur de l'inexpérience, il a aussi le charme de la candeur.

On a cru que Berceo prenait les prodiges racontés dans ses *Milagros de Nuestra Sennora* tels qu'il les trouvait dans les *Miracles de la Sainte Vierge* du trouvère français Gautier de Coinci, prieur de Vic-sur-Aisne (1177-1236), et il est certain qu'il existe entre les deux poètes des ressemblances frappantes. Des vingt-cinq légendes de la Vierge racontées par Berceo, dix-huit se trouvent dans la collection de Gautier, qui en relate près de soixante. Pourtant les deux écrivains étant contemporains, il est peu probable que l'un ait connu les œuvres de l'autre. Il est vrai qu'Alphonse le Savant connaissait les poèmes de Gautier, car il mentionne expressément le codex de Soissons comme un « livre plein de miracles » :

> En Seixons, ond' un liuro à todo chêo
> De miragres.

Mais Alphonse vivait quelque quarante ans après Berceo, alors que les communications littéraires entre la France et l'Espagne s'étaient développées, et d'ailleurs, comme roi, il avait des facilités supérieures à celles du modeste prêtre de la Rioja. Il devient de plus en plus certain que Gautier de Coinci et Berceo ont puisé à des

sources communes, et la provenance des *Milagros* de Berceo est indiquée par le fait que vingt-quatre de ses vingt-cinq légendes se trouvent dans un manuscrit latin conservé à la Bibliothèque Royale de Copenhague.

Berceo prend son bien où il le trouve, mais il serait injuste de ne voir en lui qu'un simple plagiaire. En le comparant avec Gautier de Coinci, on trouvera que Berceo l'emporte sur le prieur de Vic-sur-Aisne par sa faculté de choisir, son instinct de ce qui est essentiel, sa sobriété de ton, son mouvement plus rapide et son trait éminemment espagnol — sa vision nette et réaliste. Il manque de goût, il ose nous montrer la Sainte Vierge de Pise jalouse de son serviteur qui allait se marier, et l'apostrophant comme *Don fol, malastrugado, torpe e enloquido*; c'est pourtant la foi, foi de charbonnier si l'on veut, mais d'un charbonnier qui est en même temps poète. Et remarquons que Berceo a, dans une certaine mesure, une curiosité artistique qui le pousse à utiliser les moindres occasions, comme lorsqu'il trouve la si singulière chanson, réminiscence peut-être des chansons des pèlerins, en vers octosyllabiques rimés, avec son refrain obsédant : *Eya velar!* dans le *Duelo que fizo la Virgen Maria* (st. 178-190).

Outre les treize mille vers qui figurent dans l'édition de ses poèmes, on attribue aussi à Berceo les dix mille vers du *Libro de Alixandre* où sont racontées pour la première fois en castillan les aventures du conquérant macédonien, avec une longue interpolation sur le siège de Troie. L'attribution à Berceo, doucement insinuée dès le XVIIe siècle, trouva quelque appui chez Sarmiento et chez Floranes, et elle a pris de nos jours une force nouvelle grâce à la découverte d'un manuscrit où son nom figure comme celui de l'auteur du poème :

Sy queredes saber quien fizo esti ditado,
Gonçalo de Berçeo es por nonbre clamado,
natural de Madrid, en Sant Mylian criado,
del abat Johan Sanchez notario por nonbrado.

L'authenticité de cette strophe finale est contestée, et dans tous les cas elle est loin d'être concluante. *El Libro de Alixandre* est une œuvre savante, due à quelqu'un qui connaissait l'*Alexandreis*, l'épopée latine de Gautier de Châtillon (*Galter el bueno*, qu'il cite textuellement), aussi bien que le *Roman d'Alexandre* de Lambert le Tort et d'Alexandre de Bernai, les dérivés du Pseudo-Callisthène, l'*Ilias latina*, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More, l'*Historia Trojana* de Guido delle Colonne, et d'autres compilations du même genre. Toute cette érudition recherchée ne rappelle guère la simplicité pieuse des *Milagros*, et si les érudits ont raison en croyant remarquer dans le texte du *Libro de Alixandre* des traces du dialecte léonais, l'attribution à Berceo ne serait pas plus acceptable que l'attribution à Juan Lorenzo — *natural de Astorga* — copiste d'un manuscrit du poème. Laissant de côté ces questions obscures, essayons de préciser les mérites et les défauts de cette œuvre composée de matériaux hétérogènes. L'érudition encyclopédique de l'auteur, un ecclésiastique à ce qu'il semble, est aujourd'hui sans effet : ce qui survit ce sont ses réminiscences de la poésie épique, ses descriptions pittoresques, ses ingénieuses digressions, son habileté vigoureuse à manier l'allégorie, et sa maîtrise de ces *sillauas cuntadas* dont il était fier à bon droit.

El Libro de Alixandre a exercé une influence indéniable sur le *Poema de Fernan Gonçalez*, écrit entre 1250 et 1271. L'auteur était peut-être originaire de la

province de Santander, et en tous cas aurait été un moine du monastère de San Pedro de Arlanza, que son héros (895?-970) est censé avoir fondé. La renommée de ce personnage, à peine inférieure à celle du Cid, fut chantée par les *juglares*, et le *Poema* est une refonte érudite des légendes épiques en train de disparaître. Le poète fait des emprunts à Berceo (qui lui-même avait célébré Fernan Gonzalez) et au *Libro de Alixandre;* parmi les *escryturas* qu'il consulta, on a identifié la chronique anonyme (*Epitoma Imperatorum*), la chronique de Lucas, évêque de Tuy, celle de Turpin, peut-être le *De Laude Hispaniæ*; mais l'intérêt de son œuvre réside dans son élan martial et son caractère de composition à mi-chemin entre l'épopée populaire et l'épopée artistique. Si, comme on le croit, un épisode du *Poema* a été utilisé dans *Hernaut de Beaulande*, il y a là un exemple unique de l'influence de l'épopée castillane sur l'épopée française.

Laissons la poésie : la prose castillane se développe plus lentement. Un de ses premiers spécimens est les *Diez Mandamientos*, traité didactique sans mérite littéraire composé à l'usage des confesseurs par un moine navarrais vers le commencement du XIIIe siècle. Mentionnons ensuite les *Anales Toledanos,* en deux parties distinctes, composées entre 1219 et 1250 (la troisième partie est de beaucoup postérieure). Rodrigo Ximenez de Rada, archevêque de Tolède (1170?-1247) écrivit en latin une *Historia Gothica* ou *De rebus Hispaniæ*, commençant à l'invasion des Goths et allant jusqu'à l'année 1243. Entrepris sur les instances de saint Ferdinand, roi de Castille (1200-1252), cet ouvrage, imprimé pour la première fois en 1545, fut plus tard retouché par une autre main sous le titre de *Estoria delos Godos*. Sous le règne

du même prince fut rédigé le *Fuero Juzgo* (1241), remaniement castillan d'un code gothique, d'origine romaine en substance, qui fut donné par saint Ferdinand aux Espagnols fixés à Cordoue, Séville et Murcie après la reconquête; mais l'intérêt en est plutôt juridique et philologique que littéraire. C'est à cette même époque que l'on place la rédaction d'une série d'ouvrages didactiques : les *Flores de Filosofia*, livre dans lequel trente-sept philosophes anonymes et Sénèque étalent leur sagesse sentencieuse; *El Libro delos buenos Proverbios*, traduit sur le texte arabe de Hunain ibn Ishâk al-Ibâdî (809-875); et *El Libro delos doze Sabios* (intitulé aussi *El Libro dela Nobleza o Lealtat*) qui traite du gouvernement et de l'éducation des princes. Les dates de ces compilations sont tellement conjecturales qu'on peut courir le risque de briser l'ordre rigoureusement chronologique en mentionnant ici deux œuvres du même genre auxquelles on assigne généralement une époque postérieure : le *Bonium* (ainsi appelé d'après un soi-disant auteur, roi fabuleux de Perse) ou les *Bocados de oro*, dérivé du recueil d'Abou'l Wafâ Mubashir ibn Fâtik, et la *Poridad delas Poridades*, également d'origine arabe. Ces deux compilations sont les sources respectives des deux lettres supposées écrites par Alexandre moribond à sa mère, intéressants morceaux en prose que l'on a imprimés à tort à la fin du *Libro de Alixandre*.

Ce ne sont là que des essais prématurés dus peut-être à l'initiative du fils de saint Ferdinand, Alphonse le Savant (1220?-1284), qui succéda à son père en 1252, et qui devait donner à la prose castillane une forme plus ample. Frustré de son ambitieux espoir d'être empereur, en guerre avec tout le monde, avec les papes, avec ses frères, ses enfants et son peuple, Alphonse ne fut pas

mieux traité après sa mort que pendant sa vie. Il a une immortalité affreuse dans le *Paradiso* :

> Vedrassi la lussuria e il viver molle
> Di quel di Spagna...

Mariana formule le verdict populaire en une phrase digne de Tacite : *Dumque cœlum considerat observatque astra, terram amisit.* Tout le monde connaît la pensée célèbre qu'on prête à Alphonse, et qu'on lui trouvera encore attribuée sous une autre forme par Byron dans ce chef-d'œuvre de satire, *The Vision of Judgment* : « Si, à la création, Dieu m'avait consulté, il aurait fait le monde autrement qu'il n'est. » C'est une invention tardive de Pierre IV (surnommé le Cérémonieux), roi d'Aragon de 1335 à 1375, et faussaire génial s'il prévit le résultat de sa supercherie[1].

Malgré ses fautes et ses faiblesses, Alphonse le Savant a le droit d'être considéré comme une grande source d'activité intellectuelle; il fut, pour ainsi dire, l'organisateur de la culture intellectuelle de son pays. L'intérêt qu'il lui portait se manifesta de bonne heure. C'est peut-être sur son initiative que son père, saint Ferdinand, confirma en 1242 la fondation de Salamanque, l'université qu'Alphonse IX de Leon avait fondée au début du siècle. Avant son avènement, Alphonse le Savant fit traduire de l'arabe le *Lapidario* en 1241, et (ce qui nous intéresse davantage) *Kalila et Digna* en 1251. Grâce au témoignage de son neveu Juan Manuel dans *El Libro dela Caza*, nous savons qu'Alphonse fit faire aussi des traductions du Coran, de la Mischna, du Talmud et de

1. L'invention peut être aussi de Bernat Descoll, l'auteur de la chronique qui porte le nom de Pierre IV : voir l'édition d'Antonio de Bofarull (Barcelona, 1850), pp. 322-324.

la Cabale; on ne peut douter non plus qu'il fit traduire la Bible dont il incorpora une grande partie dans l'incomplète *Grande et general Estoria*. A peine devenu roi, il fit commencer le *Libro delas Tablas Alphonsies* (1252) et les *Libros del Saber de Astronomia*, qui contiennent maintes corrections au système de Ptolémée dans lequel le monarque et ses collaborateurs soupçonnaient évidemment une erreur radicale. Et remarquons que ce n'est pas seulement un rôle passif qu'Alphonse joua dans ces compilations : il est constaté dans la préface du *Libro dela Esfera* (1259) qu'il modifia le texte de ces traités scientifiques quand la langue lui en parut insuffisante (*que non eran en castellano derecho*). Cataloguer toutes ses entreprises et dresser la liste de ses collaborateurs juifs et arabes seraient, pour un bibliographe, une rude besogne.

Ce zèle infatigable frappa l'imagination de ses contemporains et la postérité a exagéré le miracle en attribuant à Alphonse de nombreux ouvrages apocryphes. Il n'a rien eu à voir avec le *Libro de Alixandre* ni avec les lettres supposées d'Alexandre à sa mère. Juan Manuel nous déclare qu'Alphonse écrivit des traités de chasse; mais il n'est pas l'auteur d'un certain *Libro dela Monteria* qu'on lui a attribué, et qu'on assigne maintenant avec quelque probabilité — en ce qui concerne les deux premières parties, tout au moins — à son arrière-petit-fils Alphonse XI (1310-1350). De même il faut écarter l'attribution à Alphonse le Savant de deux œuvres intitulées toutes deux *Tesoro*; l'une est une version en prose de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini (1220-1295), l'ambassadeur florentin auprès d'Alphonse, version due à Alonso de Paredes, chirurgien, et à Pero (ou Pascual) Gomez, secrétaire à

la cour de Sanche IV; l'autre, qui se compose de quarante-huit stances et d'un préambule en prose, est un pastiche du xve siècle, fait probablement par quelqu'un de la suite d'Alonso Carrillo, le formidable archevêque de Tolède qui fut l'énergique adversaire des Rois Catholiques. On a soutenu aussi qu'Alphonse écrivit un certain *Libro delas Querellas* représenté, à ce que l'on prétend, par deux poèmes fragmentaires. Il est presque certain que ce *Libro delas Querellas* n'a jamais existé. L'un de ces poèmes est le *romance* célèbre : *Yo sali de la mi tierra*; le rythme et l'accentuation de ces vers dénoncent une supercherie qui ne remonte pas plus haut que le xve siècle. L'autre poème consiste en deux strophes adressées à Diego Sarmiento qui apparaissent pour la première fois en 1663 : les huitains de douze syllabes *(arte mayor)* qui constituent chaque strophe n'ont été inventés qu'un demi-siècle après la mort d'Alphonse, et ces seize vers sont des faux fabriqués très probablement par José Pellicer de Salas y Tovar (1602-1679), auteur d'une réputation suspecte qui forgeait ces falsifications pour flatter son protecteur.

Il est superflu de chercher à agrandir la renommée d'Alphonse en lui attribuant des écrits apocryphes : il n'en a pas besoin, car son activité s'étendait à tous les domaines de l'intelligence humaine. Il s'intéressait surtout à l'érudition encyclopédique et à la codification des lois. C'est une œuvre d'une réelle grandeur que le code nommé, d'après le nombre de ses divisions, *Las Siete Partidas*. Ce nom ne semble s'être attaché à ce vaste ouvrage qu'un siècle après sa compilation (1256-1263), mais il est à remarquer que l'idée en est implicitement contenue dans le titre du *Septenario*, traité incomplet et inédit qui embrasse les sept sujets de la

connaissance[1]. *Las Siete Partidas*, dont les prologues ou divisions forment un acrostiche assez maladroit du mot ALFONSO, ont des qualités littéraires, en quoi elles ne ressemblent pas à la plupart des recueils de lois. Leur but primordial était l'unification des divers systèmes légaux qui existaient en Castille; quoique ce code ne fut reconnu dans toute l'étendue du royaume qu'en 1348, la réussite à la longue en fut si complète, que toute la législation espagnole dérive des *Siete Partidas* : sous une forme modifiée elles ont été en vigueur dans la Floride et la Louisiane devenues parties intégrantes des États-Unis. Mais le plan dépasse bientôt le but pratique que l'on se proposait au début et s'étend en dissertations sur des principes généraux et des détails infimes de conduite. Sancho Panza, gouverneur de l'île de Barataria, ne pouvait donner de meilleurs conseils que ceux contenus dans *Las Siete Partidas* dont les titres même font sourire parfois : « Ce que les hommes doivent rougir de confesser et ce que non »; « pourquoi aucun moine ne doit étudier le droit ou la physique »; « pourquoi le roi doit s'abstenir d'un langage bas »; « pourquoi le roi doit manger et boire modérément »; « pourquoi les enfants du roi doivent apprendre à être propres »; « comment rédiger un testament sans que les témoins en sachent la teneur ». La lecture de ce code n'est pas seulement instructive, divertissante et curieuse; c'est un document de la première importance pour la reconstitution du tableau de la société à l'époque où il fut rédigé, et il s'élève jusqu'à une éloquence sobre lorsqu'il s'agit de la chose publique, de la charge de gouverner, des relations du

1. Le *trivio* (grammaire, logique et rhétorique) et le *quadrivio* (musique, astrologie, physique et métaphysique).

roi avec son peuple et de la dépendance réciproque de l'Église et de l'État. Manifestement un homme ne pouvait, à lui seul, rassembler un corps de lois si étendu et si complexe, et il semble établi que Jacome Ruiz et Fernan Martinez y apportèrent leurs connaissances spéciales; mais c'est Alphonse qui dirige l'entreprise, et l'on croirait volontiers que, dans ce cas comme dans celui du *Libro dela Esfera*, c'est lui qui donne au texte sa forme verbale (*Quanto enel lenguage enderezolo el por si*).

Comme le roi anglais Alfred (849-901), Alphonse le Savant s'intéressait ardemment à l'histoire. Il inspira la *Grande et general Estoria*, commencée en 1270 et demeurée inachevée, qui prenait pour base la Bible et donnait l'histoire du monde, de la création aux temps apostoliques. Bien plus importante est la *Estoria d'Espanna* ou *Cronica general*, composée antérieurement, de 1260 à 1268. Les inégalités de style et du contenu sont autant de preuves que cette compilation est due à des mains différentes. D'un côté le fait que la *Cronica general* accepte des fables telles que la croisade de Mahomet à Cordoue implique une ignorance complète des Musulmans et de leur histoire; d'un autre côté, des sources arabes sont mentionnées dans le récit des exploits du Cid : « Ainsi parle Abenferax en son arabe d'où cette histoire est tirée », dit le chroniqueur au début du chapitre 911. Le prologue de la *Cronica general* n'est guère qu'une traduction de la préface de Ximenez de Rada qui, avec Lucas de Tuy, est une des principales sources directes; de nombreux *cantares de gesta* sont incorporés, prosifiés, dans le texte qui cite des auteurs remontant jusqu'à Cicéron, Lucain, Pline et Suétone. Reconnaissant l'efficacité des efforts combinés,

le roi savait s'entourer de bien des collaborateurs érudits, parmi lesquels la tradition nomme Egidio de Zamora, Jofre de Loaysa, Martin de Cordoue, Garci Fernandez de Tolède et Suero Perez, évêque de Tolède. Que la tradition ait raison — ce qui est douteux — ou non, il n'en reste pas moins certain que c'est Alphonse qui conçut le plan d'ensemble de l'œuvre et lui imprima, croit-on, son cachet personnel.

Pourtant on ne peut parler de sa *Cronica general* qu'avec beaucoup de réserve. Jusqu'à la fin du XIXe siècle les érudits spécialistes croyaient en posséder le texte intégral dans l'édition de Florian de Ocampo parue à Zamora en 1541; ce n'est qu'en 1896 que M. Menéndez Pidal a dissipé cette erreur. Nous nous contenterons de constater sommairement les résultats de ses recherches. Ce qu'on peut appeler la *Primera Cronica general* d'Alphonse le Savant a été reconstitué habilement (1906) par M. Menéndez Pidal. Les faits semblent se présenter ainsi : le premier manuscrit dérivé du texte original fut la *Cronica abreviada*, sorte d'abrégé fait (1320-1324) par Juan Manuel, neveu d'Alphonse, dont nous parlerons bientôt; le second est une refonte qui incorpore une version de la chronique d'Abu Bakr Ahmed ibn Mohammad ibn Musa (al Razi), et fut achevé le 21 janvier 1344, d'où le titre commode de *Cronica de 1344*; puis il y eut un autre remaniement qui est perdu, mais qui est représenté par la *Cronica de veinte Reyes*, la *Cronica de los Reyes de Castilla*, et la chronique imprimée par Ocampo qu'on appelle la *Tercera Cronica general*. C'est un grand avantage de posséder le texte d'Alphonse dans la forme relativement pure que nous devons à M. Menéndez Pidal, mais une certaine prudence

s'impose jusqu'au jour où sera terminée l'étude des sources que cet érudit nous promet.

Réagissant contre les pompeux éloges dont Alphonse a été l'objet, M. Paul Groussac, dans un moment de spirituelle méchanceté, a mis en doute l'attribution au roi des *Cantigas de Santa Maria*. Jusqu'à preuve du contraire, nous accepterons l'attribution courante, tout en admettant que le recueil des *Cantigas* contient bon nombre de poèmes qui ne sont probablement pas d'Alphonse. Ces *Cantigas*, au nombre de quatre cent vingt environ, n'appartiennent pas à la littérature castillane puisqu'elles sont écrites en galicien, langue qu'ont employée bien des auteurs castillans, mais nous ne pouvons laisser entièrement de côté un monument d'une semblable importance. Une question se pose naturellement : pourquoi le roi de Castille aurait-il écrit ses vers en galicien alors qu'il rédigea son code en castillan[1]? Avait-il été élevé en Galice? C'est ce que nous ignorons. La véritable raison est sans doute que l'auteur était un artiste, et qu'il savait apprécier le développement supérieur du galicien qui, en flexibilité et en grâce, dépassait le castillan, au point de soutenir la comparaison avec le provençal. Il est assez probable qu'Alphonse écrivit des poèmes en provençal; cependant les deux pièces en cette langue qu'on lui prête sont apocryphes, étant composées l'une par At de Mons, et l'autre par Guiraut Riquier. Quoi qu'il en soit, les rythmes compliqués de ces chansons à la louange de la Vierge furent évidemment appris à l'école des Provençaux. Leur variété est surprenante; il y a des vers de quatre, de

1. Alphonse, cependant, semble avoir tenté quelques essais poétiques en castillan. Un exemple nous en reste : *Senhora por amor dios*, dans le *Canzoniere* Colocci-Brancuti (n° 471).

cinq, de huit, de onze, de quinze, voire de dix-sept syllabes; il y a des *coplas* populaires assez semblables aux *seguidillas* de nos jours. Il y a des répétitions d'un refrain destinées à produire l'effet d'une litanie, ou peut-être aussi en vue d'une adaptation à une mélodie due au poète lui-même; il y a un poème de cinq strophes, la première lettre du premier vers de chaque strophe servant à former un acrostiche du nom Maria; il y a des coupures de mots permettant une rime rare. Ce sont là des puérilités qui touchent au burlesque, mais ce sont les caractéristiques d'une école et d'une époque. Le choix des sujets est souvent fort heureux. Les *Cantigas de Santa Maria* contiennent deux belles variantes de la fameuse histoire traitée plus tard par Adelaide Procter (1825-1864) dans *A Story of Provence* et par John Davidson (1856-1909) dans son émouvante *Ballad of a Nun*. Prosper Mérimée, dans sa *Vénus d'Ille*, et Henri Heine, dans *Les Dieux en Exil*, ont traité admirablement la légende de la statue et de l'anneau; ils se trouvent devancés dans les *Cantigas* où le récit est rédigé en vers d'une beauté remarquable, et où le mystère alterne avec l'horreur. Partout l'hagiologie insipide se transforme en phrases harmonieuses et tendres. Si, comme nous le présumons, Alphonse écrivit ces *Cantigas*, il fut un vrai poète, non pas un très grand poète, mais un maître supérieur à la plupart de ses prédécesseurs. Il ne choisissait pas toujours des sujets religieux, mais il conservait sa facture consciencieuse, même dans des vers aussi violents que ceux du *Canzoniere* du Vatican (n°s 61-79). C'est lui qui lança cette école de poésie dont les accents mourants nous parviennent dans le *Cancionero de Baena*.

L'exemple de son labeur dans des domaines intel-

lectuels si nombreux fut suivi. Nous avons déjà cité la traduction de *Kalila et Digna* faite en 1251, avant son avènement. Ajoutons qu'elle dérive de l'arabe, langue dans laquelle l'ouvrage avait été traduit au VIIIe siècle par Abdallah ibn al-Mukaffa d'après une version pehlvi maintenant perdue et faite par Barzoyeh sur l'original sanscrit. Cet original a disparu lui aussi et, bien qu'il se retrouve en substance dans le *Panchatantra*, c'est de la version arabe que les traductions dans les autres langues dérivent plus ou moins directement. La vogue de la traduction castillane est prouvée par le fait que Raymond de Béziers s'en servit (1323) jusqu'au passage du cinquième chapitre où la souris commence à raconter son histoire lamentable. Alphonse le Savant trouva un imitateur dans son frère FADRIQUE, qu'il devait faire étrangler en 1277. L'histoire des *Sept Sages de Rome* était connue en Europe au XIIe siècle par la version latine de Jean de Haute-Selle en Lorraine et un peu plus tard par la version en vers français faite du latin par un certain Herbert, poète à la cour de Philippe-Auguste († 1223). C'était le *Dolopathos*. C'est une variante plus orientale de cette même histoire que Fadrique traduisit, ou fit traduire de l'arabe en 1253 sous le titre de *Libro delos engaños et los asayamientos delas mugeres*, sorte de roman à tiroirs dans le genre des *Mille et une Nuits*. Ce sont vingt-six contes légers et divertissants qui durent paraître frivoles au grave Alphonse.

On continua à traduire à la cour du fils d'Alphonse, SANCHE IV (1258?-1295). Nous avons déjà mentionné la traduction de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini faite par Paredes et Gomez. C'est à ce règne qu'appartiennent aussi les cent six chapitres du *Lucidario*, compilation indigeste dérivée du *Speculum naturale* attribué

à tort à Vincent de Beauvais († 1264), où l'on commence par se demander : « Quelle fut la première chose dans le ciel et sur la terre? » et où l'on finit en discutant « la raison pour laquelle les lapins et les lièvres ruminent de la même façon que les autres grands animaux ». Une autre compilation que l'on place habituellement à cette époque est la *Gran Conquista de Ultramar*, remaniement de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillaume de Tyr († 1184). Il semble probable que l'ouvrage fut commencé à une période postérieure, surtout si l'on accepte l'hypothèse de M. Groussac que la *Gran Conquista de Ultramar* eut pour base le *Roman d'Eracle*, version française de l'ouvrage de Guillaume de Tyr. Dans tous les cas la *Gran Conquista* ne fut achevée que longtemps après la mort de Sanche IV. La compilation castillane comprend les éléments les plus divers : les légendes du *Chevalier au Cygne*, de *Berthe* et de *Mainet* (que les érudits espagnols réclament parfois comme une légende originaire d'Espagne). Elle incorpore aussi des morceaux de la *Chanson de Jérusalem* et la *Cansó d'Antiocha*, refonte d'un original perdu que Grégoire Bechada aurait composé : c'est peut-être la première fois que le provençal et la prose castillane se trouvent en contact.

Jusqu'à l'année 1906 Sanche IV avait passé pour être l'auteur des *Castigos e Documentos* qu'il aurait écrits à l'intention de son fils, le futur Ferdinand IV (1286?-1312). M. Foulché-Delbosc et M. Groussac ont prouvé péremptoirement qu'une grande partie de cette compilation n'est qu'une traduction du *De Regimine principum*, écrit vers 1284 par Egidio Colonna; il est désormais acquis que les *Castigos e Documentos* sont l'œuvre d'un ecclésiastique qui utilisa une traduction castillane du *De*

Regimine principum faite entre 1345 et 1350 par Juan Garcia (de Castrogeriz). En revanche on attribue à Sanche IV une part dans la fabrication de l'*Especulo*, qu'on regardait autrefois comme un essai préliminaire de *Las Siete Partidas*; mais, avouons-le, nous entrons là dans le domaine des conjectures.

C'est à l'extrême fin du règne de Sanche IV qu'aurait été commencée l'*Historia del Cauallero de Dios que auia por nombre Cifar*, œuvre, probablement, d'un ecclésiastique de Tolède qui connaissait des modèles étrangers tels que les romans bretons, les lais de Marie de France, et les poèmes de Chrétien de Troie. *Le Cavallero Cifar* est, en effet, la première ébauche d'un roman de chevalerie, et c'est même quelque chose de plus, car dans les caractères de Cifar ou de Roboan et de leur compagnon le *ribaldo*, on reconnaît les types du chevalier errant et du *pícaro*. Ainsi l'auteur devance les deux genres de fiction — chevaleresque et picaresque — dans lesquels l'Espagne allait se distinguer. Cervantes a-t-il lu les aventures de Roboan et de son écuyer si prodigue en proverbes? Ce n'est pas impossible, car le livre s'imprima en 1512; si la réponse à cette question était affirmative, on pourrait considérer ce couple comme la rude esquisse primitive de Don Quichotte et de Sancho Panza et alors, comme l'a remarqué M. Wagner, il serait difficile d'exagérer l'influence littéraire du *Cavallero Cifar* Dans tous les cas, une grande importance historique s'y attache, car c'est le premier ouvrage espagnol que l'on puisse appeler un vrai roman.

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE DIDACTIQUE (1295-1406).

Il suffit de mentionner brièvement la *Vida de San Ildefonso*, écrite probablement peu après l'institution de la fête du saint par le Concile qui se réunit à Peñafiel en mai 1302. Vers la fin de la *Vida*, l'auteur déclare qu'il avait déjà rimé l'histoire de la Madeleine lorsqu'il occupait la prébende d'Úbeda. On n'a aucun autre renseignement sur son compte, et l'on n'en cherche guère non plus, car ses 1034 vers alexandrins ne sont qu'un essai manqué dans la manière de Berceo. Bien plus incertaine est la date des *Proverbios en rimo del sabio Salamon rey de Isrrael*, petit recueil de réflexions morales sur la vanité de la vie de l'homme. Cette courte composition (quarante vers seulement) écrite, elle aussi, en *cuaderna via*, est attribuée dans le manuscrit le plus ancien à Pero Gómez, fils de Juan Ferrandes, qu'on identifie un peu hypothétiquement avec le Pero (ou Pascual) Gomez qui collabora à la traduction castillane de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini. D'autres assignent ces vers à Pero Lopez de Ayala, qui joua un si grand rôle dans la littérature et la politique du

XIVe siècle. Nous ignorons donc le nom de l'auteur de ces *Proverbios en rimos;* quel qu'il soit, il eut le bonheur de trouver une forme adaptée à ses mornes pensées.

Un autre poème écrit en *cuaderna via* est l'*Historia de Yuçuf* (*Hadiç de Yuçuf*) ou *Poema de José.* Cet exemple typique de la littérature appelée *aljamiada* survit dans deux manuscrits fort défectueux dont le plus ancien, beaucoup moins castillanisé que l'autre, permet d'établir que l'auteur dut être un Morisque aragonais. On conjecture qu'il vivait vers la fin du XIIIe ou le commencement du XIVe siècle. Puisqu'elle appartient à la *literatura aljamiada*, l'*Historia de Yuçuf* présente naturellement la particularité d'employer les caractères arabes pour la transcription phonétique du castillan (ou de l'aragonais, dans le cas présent). On a suggéré que dans la rédaction primitive, le texte fut écrit en caractères latins et ensuite copié en caractères arabes pour un public de *mudéjares* ou *muzárabes*, mais jusqu'à présent cette théorie ingénieuse n'a pas été acceptée. Le poème (dont la fin manque) relate l'histoire de Joseph en Egypte conformément à la douzième surate du Coran, avec de nombreux détails additionnels empruntés aux traditions répandues chez les Arabes par des intermédiaires juifs. Destiné à un public en partie arabe, le fond en est naturellement arabe. Il y avait là, semble-t-il, une occasion favorable pour introduire non seulement des légendes orientales, mais aussi les formes littéraires de l'Orient. Pourtant l'effort n'a pas été tenté; dans le *Poema de José* c'est à peine si l'on trouve une tournure arabe. L'auteur s'applique de son mieux à reproduire la *cuaderna via* mise en vogue par les poètes castillans : narrateur fade et sans originalité, il réussit néanmoins dans sa modeste œuvre d'imitation.

Les qualités qui lui font défaut se trouvent en abondance chez Juan Ruiz (1283?-1350), archiprêtre de Hita, près de Guadalajara. Que sait-on de cet auteur, l'auteur le plus important des débuts de la littérature castillane? Presque rien. Un vers de son *Libro de buen amor* (st. 1510) nous porterait à croire que, comme Cervantes, il était né à Alcalá de Henares : malheureusement la leçon de ce passage n'est pas la même dans tous les manuscrits. En outre, Guadalajara le réclame, et Francisco de Torres († 1654), l'auteur d'une histoire inédite de cette ville, prétend que Ruiz y vivait encore en 1415. Cette date (qui pourrait être un simple lapsus pour 1315) est en complet désaccord avec des faits indiscutables de la carrière de Ruiz. Une note du copiste à la fin de la *Cantiga delos clerigos de Talavera* affirme que « ceci est le livre de l'archiprêtre de Hita, qu'il écrivit étant emprisonné par ordre du cardinal Don Gil, archevêque de Tolède ». Or, il s'agit ici de Gil Albornoz qui occupait ce siège archiépiscopal de 1339 à 1367, et à en croire le copiste ce serait entre ces deux dates qu'il faudrait placer l'emprisonnement de l'archiprêtre. Il est difficile de préciser davantage : selon le manuscrit de Salamanque, le *Libro de buen amor* fut terminé en 1343, et selon le manuscrit de Tolède en 1330, neuf ans avant qu'Albornoz fût nommé à Tolède. Il y a une confusion analogue quant à la date de la mort de Ruiz. Il avait cessé d'être archiprêtre de Hita avant le 7 janvier 1351, car dans une bulle ou lettre épiscopale signée par Albornoz ce jour-là, il est question d'un Pedro Fernández qui l'avait remplacé. Nous ne saurions dire si Ruiz avait été destitué ou s'il était mort. De la date mentionnée dans la deuxième *cantar de ciegos* on a déduit que l'archiprêtre vivait encore le 23 juillet 1351 ;

mais le manuscrit dit « l'an 1389 de la nativité de notre Sauveur Jésus-Christ » : l'ère espagnole avait déjà fait place à l'ère chrétienne, et en outre la date indiquée est celle de la copie, non de la composition. Ainsi presque tous les points, dans la biographie de l'archiprêtre, restent obscurs; il nous a renseignés sur son nom et son rang dans la hiérarchie cléricale; mais les dates de sa naissance et de sa mort sont inconnues, et nous ignorons pourquoi et quand il fut mis en prison, et quand il en sortit (si toutefois il n'y mourut).

Cependant, bien que les renseignements de ce genre fassent défaut, nul homme n'est mieux connu. A en juger par ses écrits, Ruiz fut un clerc qui se singularisait par l'irrégularité de sa vie, et cela à une époque où les existences désordonnées n'étaient pas rares parmi le clergé. Il a beau témoigner contre lui-même avec une extraordinaire franchise, on s'est efforcé d'idéaliser ce prêtre débauché en le dépeignant comme une victime expiatoire, un Boanerge onctueux qui devint volontairement « un holocauste de l'idée morale qu'il soutenait ». C'est un travestissement grotesque, un malentendu aveugle des faits et de l'homme. Les idées morales chez Ruiz ne sont ni nombreuses, ni fortes : c'était un croyant à sa façon, nullement incapable d'une émotion religieuse, mais capable seulement d'une émotion passagère, peu profonde. Il est vain de prétendre que l'archiprêtre n'était pas un pécheur scandaleux et pervers. Au début du *Libro de buen amor* il est sur ses gardes; il affiche assez bruyamment son but pieux. Il allègue qu'il fournit des « stimulants à la bonne conduite, des injonctions de faire son salut mis à la portée du peuple et destinés à prévenir les gens contre les subterfuges que certains pratiquent dans la poursuite des amours

insensées ». Il adapte à propos un texte des Psaumes (XXXII, v. 8) qui convient à ses fins : *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris.* Il passe effrontément de David à Salomon dont il cite le proverbe : *Initium sapientiæ timor Domini* : Saint Jean, le Pseudo-Caton, Job, saint Grégoire, les Décrétales, sont invoqués tour à tour comme autant de garants de la chasteté de ses intentions. Mais il ne continue pas longtemps sur ce ton. Satisfait d'avoir montré son érudition biblique et canonique, ou fatigué déjà de cette hypocrisie inaccoutumée, il se démasque dans un passage que la pruderie a supprimé dans la première édition (1790) malgré les protestations de Jovellanos : « Donc, puisqu'il est humain de pécher, si quelqu'un choisit les voies d'amour (ce que je ne conseille pas), il les trouvera décrites ici. » Et il tient parole. Il traduit librement les poésies érotiques d'Ovide; il nous révèle les immoralités du doyen et du chapitre de Talavera; il nous offre un récit de sa lutte malheureuse contre l'amour, en même temps qu'une parodie blasphématoire de la liturgie dans la procession « de clercs et de laïques et de moines et de nonnes et de duègnes et de chanteurs ambulants qui saluent l'arrivée de l'amour à Tolède ». Dire que l'archiprêtre est l'auteur le plus important des débuts de la littérature castillane, c'est proclamer une vérité; essayer de le présenter comme un personnage respectable, c'est commettre une absurdité manifeste.

Fixer les dates et distinguer les œuvres des clercs qui maniaient la *cuaderna via*, soutenir que tel poème est de Berceo et non tel autre, déclarer avec certitude que telle composition fut écrite sous le règne de saint Ferdinand et telle autre sous le règne d'Alphonse le Savant,

est souvent difficile, presque impossible. Juan Ruiz est le premier qui donne une note personnelle dans la littérature castillane : il laisse son empreinte à chaque page. Nourri des vieilles traditions, il reste fidèle au *mester de clerecia* de Berceo et de ses autres prédécesseurs; mais il use de cette *cuaderna via* à sa façon, lui communique une flexibilité nouvelle, une variété, une allure, un mouvement jusqu'alors inconnus. Il fait mieux encore. Dans son préambule en prose, il assure qu'il a cherché surtout à donner des exemples de prosodie, de rythme et de composition : *dar algunos leçion e muestra de metrificar e rrimar e de trobar*. C'est ce qu'il a fait, effectivement; c'était le penchant de son génie naturel : il était destiné à devenir un chef et un précurseur. Non seulement c'était un maître des ressources métriques, mais il avait une culture plus étendue que les bons moines et les prébendés, les âmes pieuses qui rimaient leurs légendes de la Vierge et des saints. Beaucoup de ses écrits sont perdus, mais les sept mille stances qui restent suffisent à lui assurer la plus haute réputation. Dans ses *cantares serranos*, Ruiz s'aventure à transplanter sur le sol castillan les *cantares de ledino*, les *serranillas* de Galice, devançant ainsi d'un siècle les essais de Santillana. Il ne dédaignait pas les genres populaires : des *cantares cazurros* en grand nombre, des chansons pour des mendiants aveugles, pour des étudiants noctambules, pour des désœuvrés. Seuls les *cantigas de serrana* et les *cantares de ciegos* subsistent. Heureusement nous possédons le poème *Dela Passion de Nuestro Señor Jhesu Christo* où l'archiprêtre nous offre un premier essai dans la métrique de ces *versos de arte mayor* dont la vogue allait commencer.

S'il surpassait ses devanciers quant à la métrique, il

les dépassait aussi en profondeur. Bien qu'il ne fût pas un érudit professionnel du type moderne, il lisait couramment le latin et le français, n'était pas tout à fait étranger à l'arabe, et avait peut-être quelque teinture d'italien. Il y joignait un puissant instinct d'artiste qui le poussait à traiter ses prédécesseurs avec la désinvolture de l'homme qui se sent le maître. Ainsi sa fameuse description de la tente de l'amour est indiscutablement suggérée par la description de la tente d'Alexandre dans le *Libro de Alixandre;* son épisode de Doña Endrina est une paraphrase noble du *Pamphilus*, pièce latine anonyme du XIIe siècle à laquelle Eberhard fait allusion dans son *Laberintus*, et qui, après avoir été traduite en français vers 1225-1228 par Jehan Brasdefer, de Dammartin en Goële, fut imitée par Richard de Fournival († 1260) dans son poème *De Vetula*. Ruiz adapte le *Pamphilus*, en en élargissant le cadre et en en développant les caractères; il pille sans scrupule les fabliaux, les dits français tels que la *Bataille de Karesme et de Charnage;* il emprunte aux fables de Phèdre, à celles de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse (juif espagnol converti au christianisme en 1106), à celles de l'*Esopus* de Walter l'Anglais qu'il connaissait vraisemblablement dans les traductions en vers français intitulées *Ysopet;* il prend ce que bon lui semble dans le *Libro delos engaños e los asayamentos delas mugeres* de l'Infant Fadrique, et dans tout autre ouvrage qui lui paraît à propos. Et c'est le résultat qui fournit une réponse à la question posée par M. Alfred Jeanroy : « Mais qui ne sait que l'œuvre de Hita est une macédoine d'imitations françaises, qui témoignent du reste de la plus grande originalité d'esprit? » Justement. L'archiprêtre eut mille fois raison; il comprenait que le

récit simple et sec n'a que peu d'importance tandis que l'originalité du traitement est presque tout.

Ses lectures, si grandes qu'elles fussent, ne lui auraient servi de rien sans son tempérament superbe et sa souplesse à s'en servir. Il doit sa réussite à sa connaissance des hommes et des dessous de la vie, à l'intérêt qu'il prenait aux choses, rares ou communes, à son observation des mœurs de son temps, à sa dilection du côté picaresque de la société, et, surtout, à ses dons lyriques. Le titre de *Pétrone espagnol* ne lui sied point. Ticknor est plus dans le vrai quand il compare l'archiprêtre à Chaucer. Comme Chaucer, Ruiz a l'imagination espiègle et une intarissable gaîté d'esprit, deux qualités, qui vivifient sa transcription de la comédie humaine. Il lui manque la dignité et la tendresse du grand poète anglais, mais c'est un génie de même famille qui a aussi sa « légende des femmes ». Comme Chaucer, Ruiz a mis la poésie de son pays en relation avec la poésie du monde cosmopolite, et comme maître de réalisme Ruiz surpasse peut-être Chaucer. Il ne cherche pas à idéaliser, mais à reproduire fidèlement les effets panoramiques qu'il a sous les yeux, et il éprouve un malicieux plaisir à en interpréter l'animalité banale. Juives, danseuses mauresques, prêtres débauchés, nonnes libertines, les grandes dames et les brunes filles des champs, l'entremetteuse Trota-conventos et ses clients, Ruiz peint tous ces gens-là avec l'impitoyable exactitude d'un Velazquez; ce sont des tableaux d'une belle cruauté faits par un maître qui aimait et méprisait à la fois la farce étourdissante du monde.

Le désordre que l'archiprêtre mettait dans sa vie se retrouve dans son *Libro de buen amor* qu'on peut considérer, en quelque sorte, comme le plus ancien exemple

de roman picaresque. En Espagne, Ruiz fut le premier à découvrir la valeur de la formule autobiographique. A des parodies d'hymnes, à des *cantares de gesta* burlesques, à des travestissements de *munheiras* galiciennes, à des proverbes et refrains populaires, à des versions enjolivées de fables orientales lues dans des manuscrits ou entendues de la bouche de quelque chanteuse arabe (comme celle qu'il courtisa vainement), à des anecdotes obscènes, à des chansons pieuses se mêle le récit des aventures personnelles de l'auteur, récit riche en moqueries de l'écrivain lui-même, abondant en incidents bouffons, et où le rendu et le fini de l'expression n'ont d'égale que la malice édifiante d'une conclusion morale laissant présager une rechute immédiate. Poète, romancier, observateur ironique et parodiste expert, Ruiz a le don du style et le sens artistique; à sa faculté de narration pittoresque, il joint la capacité de la création dramatique. De là, sans doute, la permanence de ses types. Comme il a développé ce *Pamphilus* latin, dérivé d'Ovide et de *Sindibad!* Comme ses caractères ont duré! L'écuyer famélique de *Lazarillo de Tormes* descend en droite ligne du Don Furon, de Ruiz, messager bien pensant et pratiquant qui observe le jeûne tant qu'il n'a rien à manger : il reparaîtra chez Marot dans le type du célèbre valet de Gascogne, gourmand, ivrogne et menteur. Les deux amants Melon de la Uerta et Endrina de Calatayud renaîtront sous les noms de Calixte et de Mélibée dans la *Célestine*, et entreront ainsi dans la littérature universelle. L'entremetteuse Trota-conventos part d'Ovide, passe par le *Pamphilus* et par l'auteur du fabliau *Auberée* et parvient enfin aux mains de Ruiz pour recevoir sa forme définitive. Nous la retrouverons dans la vieille du *Roman de la Rose* aussi

bien que dans « la vieille charitable » (et « sorcière maudite ») qui s'adresse à Agnès dans l'*École des femmes;* elle reviendra dans la Macette de Regnier, dans la nourrice lubrique de *Roméo et Juliette*, et dans la personne de l'entremetteuse sans égale, cette Célestine dont le nom s'est substitué au titre véritable de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Enfin, la renommée de Ruiz peut se justifier par ses fables dont l'ironie leste et l'esprit enjoué semblent être de quelque La Fontaine plus près du peuple, plus rude, plus robuste et plus gaillard.

Un fragment d'une traduction portugaise témoigne que l'archiprêtre fut connu hors de l'Espagne, mais on peut vraisemblablement supposer qu'il ne se souciait guère de sa réputation littéraire. Cette indifférence sereine ne fut pas partagée par son contemporain Juan Manuel (1282-1348), petit-fils de saint Ferdinand, fils de l'Infant Manuel, et par conséquent neveu d'Alphonse le Savant. Favori de Sanche IV, à l'âge de douze ans il servit comme *adelantado mayor* de Murcie contre les Arabes; il fut ensuite majordome de Ferdinand IV, *el Emplazado*, qui mourut en 1312 (un peu mystérieusement, selon une pittoresque et tardive légende archiconnue). Juan Manuel devint un des régents qui gouvernèrent le royaume au nom d'Alphonse XI (1308?-1350), jusqu'à la déclaration de la majorité du jeune roi en 1322. Pendant et après la régence, que Juan Manuel abandonna à contre-cœur, il y eut une série de discordes, de rébellions, de guerres civiles. Enfin, à la suite d'innombrables tromperies mutuelles, le roi et l'ex-régent se réconcilièrent, et celui-ci prit part à la victoire du Salado, et à la prise d'Algeciras.

On ne saurait nier que Juan Manuel fût un ambitieux,

un intrigant indomptable, mais c'était un grand seigneur incapable de l'abjecte félonie que Lope de Vega lui impute dans *La Fortuna merecida* (1618). En outre, c'était un grand seigneur lettré qui sut apprécier son œuvre littéraire à sa juste valeur. Il prévit que ses ouvrages seraient souvent copiés, et qu'il en résulterait des erreurs : aussi en prépara-t-il avant 1335 un texte *ne varietur* (pour ainsi dire), qu'il déposa à Peñafiel au monastère des dominicains qu'il avait fondé en 1318. Le fait est constaté dans son introduction au *Conde Lucanor* où l'auteur « prie ceux qui liront l'un quelconque des livres qu'il a faits, ou qu'il est en train de faire, de ne pas le blâmer pour ce qu'ils y trouveraient de mal écrit avant d'avoir vu le livre même que Don Juan arrangea, et qu'il corrigea à maints endroits de sa main ». Ces précautions peuvent paraître excessives : elles étaient réellement insuffisantes, car le volume confié aux dominicains a disparu. Par suite de cette négligence, nous ne possédons pas le *Libro dela Caballeria*, composé vers 1320-1322 à l'instar du *Libre del Orde de Cauayleria* de Raymond Lulle; nous avons perdu encore le traité sur les machines de guerre nommé *Libro de Engeños*, un art poétique intitulé *Reglas de como se debe trobar*, et un recueil de poèmes, le *Libro delos Cantares*, écrits tous les trois avant 1329 : ajoutons-y le *Libro delos Sabios* qui devait être à peu près de la même date. La perte du *Libro delos cantares* ou *Libro delas cantigas* est regrettable, d'autant plus qu'il existait encore au temps de Gonzalo Argote de Molina (1549?-1597) qui se proposa de l'imprimer après la publication de son édition (1575) du *Conde Lucanor*. Les quatrains de quatre, huit, onze, douze et quatorze syllabes, et l'arrangement de la *redondilla*

octosyllabique qui se trouve dans le *Conde Lucanor*, laissent deviner que Juan Manuel était un adepte des formes poétiques galiciennes. On conjecture que son recueil de poèmes comprenait des satires politiques, ce qui est assez probable, et dans tous les cas on peut supposer que sa haute situation lui permettait d'exercer une certaine influence sur les poètes de cour.

Cinquante années de combats rempliraient la vie de la plupart des hommes, mais Juan Manuel est une preuve de la véracité du vieil adage castillan : « La lance n'a jamais émoussé la plume, ni la plume la lance. » Grand admirateur de son oncle, Alphonse le Savant, Juan Manuel en résuma la *Cronica general* sous le titre de *Cronica abreviada* (entre 1320 et 1324). Qu'est-ce que la *Cronica complida* mentionnée par l'auteur dans le Prologue général de ses œuvres? Est-elle perdue ou est-elle représentée par une très courte version latine intitulée *Chronicon domini Johannis Emmanuelis?* Les érudits ne sont pas d'accord là-dessus. Le *Libro dela Caza*, composé vers 1325-1326, est un traité de la fauconnerie curieux pour les philologues, et accessoirement intéressant pour les autres lecteurs à cause de l'apparition inattendue dans le huitième chapitre de deux éperviers nommés respectivement « Lançarote » et « Galuan », ce qui prouve que les contes bretons étaient connus en Espagne plus tôt qu'on ne se l'était imaginé. Le *Libro del Caballero et del Escudero*, en cinquante et un chapitres (avec une lacune entre le commencement du troisième et la fin du seizième) peut être un remaniement du *Libro dela Caballeria* qui est perdu. Quoi qu'il en soit, c'est une imitation assez indépendante du *Libro del orde de Cauayleria* de Raymond Lulle. L'idée générale est identique. Un ermite qui a

renoncé au monde enseigne à un écuyer ambitieux les vertus de la chevalerie et l'envoie à la cour d'où il revient convenablement « avec beaucoup de richesses et d'honneurs ». Il retourne ensuite dans son pays, mais sa curiosité intelligente ne l'y laisse pas en paix et il revient encore à l'ermitage pour avoir des réponses à ses questions sur la nature des anges, le paradis, l'enfer, le ciel, les éléments, l'art de poser des questions, la substance des planètes, la mer, la terre et tout ce qui s'y trouve : l'homme, les animaux, les oiseaux, les poissons, les plantes, les arbres, les pierres et les métaux. Juan Manuel a modifié habilement le plan de Lulle. Celui-ci fait instruire le novice au moyen d'un livre : dans le *Libro del Caballero et del Escudero* ce livre encyclopédique est remplacé par un dialogue qui prête un certain air de vraisemblance à la narration.

Il n'y a pas de doute quant à la date de composition de la première partie du *Libro delos Estados*, puisqu'il est daté par l'auteur du 22 mai 1330, et la suite dut être composée peu de temps après. Cet ouvrage didactique rappelle la *Blanquerna* de Lulle et pousse l'allégorie à l'extrême dans cent cinquante chapitres qui décrivent l'éducation de Johas, fils du roi païen Morovan, par le précepteur Turin. Celui-ci, incapable de satisfaire dûment la curiosité de son élève, appelle à son aide le saint homme Julio. Longtemps avant d'arriver au centième chapitre, la fin de la première partie du livre, le jeune prince est convaincu par les raisonnements de Julio, et père, fils et précepteur reçoivent le baptême; la première partie du livre s'occupe principalement de la condition des laïques; dans les cinquante chapitres de la deuxième on discute sur celle des hommes d'église, l'auteur se laissant partout guider par les idées des

Siete Partidas. Selon Gayangos, c'est une allégorie facile à entendre : Johas serait Juan Manuel et Morovan son père Manuel; Turin serait Pero Lopez de Ayala, grand-père du futur chancelier, tandis que Julio représenterait saint Dominique. Puisque le saint était mort avant la naissance du père de Juan Manuel, il serait prudent de n'accepter ces identifications qu'avec des réserves. Le récit philosophique du *Libro delos Estados* (ou *Libro del Infante*) est analogue au roman hébraïque écrit au XIIIe siècle par Abraham Ibn-Chisdai qui y incorpora l'histoire de Barlaam et Josaphat d'après une version arabe. C'est à Juan Manuel qu'on doit l'introduction dans la littérature castillane de cette légende du Bouddha qui reparaîtra dans le *Barlam et Josafá* (1618) de Lope de Vega et passera dans *La Vida es Sueño* de Calderon. Du reste, l'auteur du *Libro delos Estados* profite de l'occasion pour exposer ses idées générales, et il le fait avec une solennité sentencieuse bien castillane. Il n'est pas besoin de discuter longuement le *Libro delos castigos* qu'on appelle quelquefois le *Libro infenido* (ou Livre inachevé), recueil de conseils sagaces que Juan Manuel écrivit à l'intention de son petit-fils Ferrando vers 1334. Il s'interrompt au vingt-sixième chapitre afin d'écrire pour le moine Juan Alfonso *Las Maneras de Amor*, traité sur l'amitié qu'il classifie en quinze genres. Le *Libro delas armas*, écrit à peu près à la même époque, trace l'histoire héraldique de la famille de l'auteur, et ne mérite pas de nous retenir; nous en dirons autant du petit *Tractado en que se prueba por razon que Sancta Maria esta en cuerpo et alma en parayso*.

Le chef-d'œuvre de Juan Manuel est sans aucun doute *El Libro delos Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Il se compose de quatre parties dont la première et

la plus importante est divisée en cinquante et un chapitres, et dont la dernière est datée du 12 juin 1335. D'où vient ce nom de Lucanor? Il se trouve dans le *Tristan* en prose, mais est-ce là que Juan Manuel l'a pris? Pensa-t-il plutôt au fabuliste Lokmân ou s'agit-il d'une simple variation de Lucain? Autant d'autorités, autant d'opinions. Comme le *Décaméron* de Boccace, comme les *Canterbury Tales* de Chaucer, mais d'une façon plus positive, le *Conde Lucanor* nous donne des spécimens naturalisés de l'apologue oriental. La « moralité » conventionnelle est strictement observée, et chaque chapitre de la première partie (les autres parties sont plutôt des sommaires moins représentatifs) se termine sur cette déclaration que « quand Don Juan eût entendu cet exemple, il le jugea excellent, ordonna de l'insérer dans ce livre et il ajouta ces vers », les vers en question n'étant qu'un résumé du chapitre en prose. Le *Conde Lucanor* (imprimé pour la première fois, nous l'avons déjà dit, en 1575 par Argote de Molina), est l'équivalent castillan des *Mille et une Nuits*, avec Patronio pour Scheherazade et le comte Lucanor (c'est-à-dire Juan Manuel lui-même) pour calife. Boccace se servit des mêmes modèles pour le *Décaméron*, mais Juan Manuel le devança sensiblement, car le *Conde Lucanor* fut écrit entre 1328 et 1335, tandis que la rédaction du *Décaméron* date de 1348 à 1353.

De même que Juan Ruiz fut un innovateur dans la poésie castillane, Juan Manuel fut un innovateur dans la prose, si nous nous en tenons au style, et non au vocabulaire. Il lui manque l'ample génie, l'enjouement insouciant, la jovialité naturelle de l'archiprêtre; mais il a le même don d'ironie poussée jusqu'au sarcasme, et il sait transmettre son empreinte personnelle à la page écrite.

Loin d'être un goliard tapageur comme Ruiz, Juan Manuel n'oublie pas qu'il a été régent de Castille, qu'il a fréquenté en égal des rois et des reines, détrôné des émirs, humilié des princes et mené ses troupes à l'assaut. Sa réserve ne se dément jamais et son grave esprit patricien donne plus de piquant à ses histoires. Il avait hérité les traditions didactiques d'Alphonse le Savant, et avec elles la phrase claire, mais longue et traînante : il s'efforce de la polir, de l'aiguiser et de l'assouplir. Chez Juan Manuel l'habileté narrative n'est pas entravée par l'érudition; bien qu'on y reconnaisse la fusion des éléments les plus divers, des réminiscences personnelles se mêlent au contenu de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, de collections telles que *Kalila et Digna*, et des contes arabes recueillis et choisis avec goût. La simplicité du sujet est égalée par la simplicité de l'expression : pas d'effets alambiqués, mais le mot juste et sentencieux à sa place, sans aucune impression d'effort ni de recherche pénible. L'histoire du père et du fils (*Exemplo II*), celles du doyen de Santiago et du magicien de Tolède (*Exemplo XI*), de Ferrant Gonçalez et Nunno Laynez (*Exemplo XVI*) sont de petits chefs-d'œuvre, et on comprend que Ruiz de Alarcon ait utilisé l'*Exemplo XI* dans *La Prueba de las Promesas*. Et Ruiz de Alarcon ne fut pas le seul dramaturge de génie à faire des emprunts de ce genre. C'est chez Juan Manuel (*Exemplo XXXV*) que se trouve l'original de *La Mégère apprivoisée*, bien que Shakespeare l'ait prise ailleurs. C'est à lui que Calderon emprunte le titre d'une pièce : *El Conde Lucanor*; et il lui prend davantage, car le fameux apologue, au premier acte de *La Vida es sueño*. est une adaptation du dixième *Exemplo* de Juan Manuel. Notons enfin que l'*Exemplo XXI* est raconté dans *Gil Blas de*

Santillane où Le Sage l'attribue vaguement à Pilpay, et que l'*Exemplo XXXII* constitue le fond de l'histoire divertissante : *Les Nouveaux Habits de l'Empereur* de Hans Christian Andersen. C'en est assez pour prouver que la substance du *Conde Lucanor* est devenue, pour ainsi dire, une propriété internationale.

Il est à regretter qu'on ne puisse pas étudier Juan Manuel comme poète, car les vers placés à la fin des chapitres du *Conde Lucanor* ne donnent probablement pas une idée exacte de son talent poétique.

Une seule composition dans le *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* :

En un tiempo cogi flores del muy nobre paraiso

reste comme exemple de ce qu'étaient les poésies du monarque avec lequel Juan Manuel se trouva si souvent aux prises. Ces vers d'Alphonse XI (1312-1350), à qui on attribue maintenant le *Libro dela Monteria* (assigné antérieurement à son arrière-grand-père Alphonse le Savant) appartiennent à l'école galicienne, et dénoncent le parent du roi Denis de Portugal (1259-1325) plutôt que le vainqueur farouche du Salado. Le *Poema de Alfonso Onceno* fut découvert à Grenade en 1573 par Diego Hurtado de Mendoza, et un extrait imprimé dans la *Nobleza de Andalvzia* (1588) d'Argote de Molina, fit supposer à Nicolas Antonio qu'Alphonse XI en était l'auteur. Le texte, publié pour la première fois en 1863, d'après le seul manuscrit, malheureusement incomplet, que nous possédions, semble révéler (st. 1841) le nom de l'auteur : Rodrigo Yánez ou Yannes, qui dit avoir rendu en langue castillane la prophétie de Merlin :

Yo Rodrigo Yannes la note,
En lenguage casteliano.

On croit généralement que l'auteur était originaire de Galice, qu'il castillanisait son nom de Rodrigo Eannes, et qu'il traduisit un original galicien; il y a, cependant, des érudits qui soutiennent la théorie opposée, selon laquelle le *Poema* serait l'œuvre d'un Portugais inconnu, fixé peut-être dans le royaume de Leon, qui s'efforçait d'écrire en castillan, langue qu'il aurait jugée plus propre que la sienne à un sujet épique. Quoi qu'il en soit, il est à remarquer que maints défauts techniques du *Poema* disparaissent dans la traduction en galicien; et, en outre, plusieurs allusions aux prophéties de Merlin indiquent une familiarité avec les légendes bretonnes, moins fréquentes en Espagne qu'en Galice et en Portugal. Le *Poema de Alfonso Onceno* est un exemple tardif de l'épopée castillane: c'est le chant du cygne d'un *juglar* authentique, ménestrel et homme d'armes à la fois, se soumettant aux conventions des *cantares de gesta*, célébrant les batailles dans lesquelles il a combattu, commémorant les noms des camarades qui furent au premier rang. On y remarque aussi la disparition du lourd alexandrin, et son remplacement par deux vers de huit syllabes : comme Menéndez y Pelayo l'a bien dit, c'est une œuvre de transition, le primitif *cantar de gesta* sur le point de devenir un *romance fronterizo*. L'auteur du *Poema* est un bon exemple de l'écrivain médiocre, de l'amateur heureux qui accomplit une révolution à son insu. Son système de vers octosyllabiques en rimes alternées est par trop monotone et saccadé, et l'inspiration ne le visite qu'à de rares intervalles; pourtant son labeur ne fut pas vain, car sans le savoir, il ouvrit le chemin à la métrique du *romance*.

Ce *Poema de Alfonso Onceno* peut être considéré comme le point d'aboutissement de l'épopée castillane,

de cette épopée qui, née au xe siècle, avait produit au xiie son chef-d'œuvre avec le *Poema del Cid*, puis, soumise dès cette époque à des influences extérieures, avait pris une forme érudite dans le *Poema de Fernan Gonçalez*. Pourtant le *mester de joglaria* n'avait pas entièrement disparu : la personnalité de quelques héros nationaux préoccupait toujours l'imagination populaire; le récit des grands exploits du Cid étant déjà fait, il ne restait qu'à poétiser les légendes de sa jeunesse, et c'est ce dont les *juglares* de la décadence se chargèrent. Cette éclosion poétique commença sans doute au début du xive siècle; la refonte de la *Cronica general*, dite Chronique de 1344, contient déjà la substance de ces nouvelles inventions; on y trouve en prose l'histoire du jeune Cid qui avait tué un certain Gomez de Gormaz, et avait été réclamé en mariage par la fille du défunt. Cette première rédaction du poème a disparu, et nous n'en avons qu'un remaniement dans un manuscrit du xve siècle, remaniement qu'il est plus commode et plus exact d'appeler le *Cantar de Rodrigo* ou *Las Mocedades de Rodrigo*, au lieu d'employer le titre encombrant de jadis : *Cronica rimada de las cosas de España desde la muerte del rey don Pelayo hasta don Fernando el Magno, y mas particularmente de las aventuras del Cid.* Cette composition, consistant en quelque 1225 vers[1], précédés d'un fragment de prose légèrement assonancée, présente le Cid à une nouvelle étape de son évolution littéraire. D'abord il n'est pas encore le Cid; il ne paraît qu'au 280e vers, à la suite d'une longue digression où se mêlent Miro et Bernardo, évêques de Palencia, ville avec laquelle le

1. M. Menéndez Pidal fait remarquer que quelques-uns de ces prétendus vers (par ex. 235-248, 312-313) sont simplement de la prose entrecoupée (*La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896, p. 22).

remanieur aurait peut-être eu des attaches. Ce n'est plus, comme dans le *Poema del Cid*, un héros populaire, idéalisé sans doute, mais voisin des faits de l'histoire; dans le *Cantar de Rodrigo* c'est une figure fabuleuse, embellie — ou si l'on préfère, enlaidie — mais méconnaissable. On pourra en juger par un court résumé de l'invraisemblable récit. Le comte Gomez de Gormaz blesse des bergers au service du père du Cid, et vole ses troupeaux; bien que Rodrigue n'ait que douze ans, il se bat avec le comte et le tue; réclamé comme mari par Ximena Gomez, la plus jeune des filles du mort, Rodrigue l'épouse à contre-cœur, cédant aux instances du roi Ferdinand qu'il insulte; il jure qu'il ne baisera pas la main du monarque, et qu'il ne reverra Chimène qu'après avoir gagné cinq batailles; il en gagne une, se réconcilie avec le roi, et part en pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle; en en revenant, il accueille un lépreux qui n'est autre que saint Lazare déguisé; la nuit le saint lui apparaît en rêve, et lui souffle sur les épaules, en lui promettant la réussite dans ses entreprises chaque fois qu'il sentira un semblable frisson lui traverser le corps. Rodrigue poursuit sa marche victorieuse, il vainc le comte de Savoie, dont il capture la fille, conseille au roi Ferdinand de la déshonorer, et s'avance jusqu'à Paris; là, il frappe aux portes de la ville où il se rencontre avec le pape, puis il défie le roi de France et les Douze Pairs. Il assiste à l'entrevue du roi castillan avec le roi de France, le pape et l'empereur d'Allemagne; il traite ces personnages du haut de sa grandeur, si bien qu'ils semblent perdus quand la fille du comte de Savoie donne naissance à un fils dont le père est « le bon roi Ferdinand ». Pour commémorer cet événement, le pape implore une trêve d'une année; le roi de France et

l'empereur d'Allemagne, parrains de l'enfant, appuient cette demande, et Rodrigue ne s'y oppose pas; enfin, Ferdinand accorde à ses ennemis une trêve de douze ans — peut-être davantage, car le poème s'interrompt au moment où il est en train de faire une concession à un cardinal.

Ce n'est plus l'épopée authentique en corrélation étroite avec les faits. Le *juglar* antérieur à la Chronique de 1344 ne se soucie guère de la vérité historique; le remanieur postérieur à cette date s'en éloigne plus encore. La seule préoccupation de l'un et de l'autre, c'est d'exalter leur héros, d'exagérer ses exploits, de le montrer brutalisant les rois, les papes, les empereurs. L'ancienne épopée, aristocratique et populaire à la fois, est morte. On démocratise le Cid en en faisant le fils d'un marchand de drap; il devient bretteur, vantard, vulgaire. C'est du romantisme à tout prix. Peu importe que le caractère du héros soit faussé : l'essentiel c'est qu'il soit beau, vaillant et romanesque jusqu'à l'invraisemblance, que le récit fourmille de détails impressionnants. A cet égard, les *juglares* de la dernière époque ont fait merveille. A l'auteur du *Poema del Cid* revient l'honneur d'avoir inauguré la production littéraire dont le Cid est le centre, et c'est à sa conception que nous revenons aujourd'hui. Mais c'est le Rodrigue fantaisiste de *Las Mocedades* qui a fait fortune jusqu'à ces dernières années. Ce sont des variantes de ce type que nous retrouvons dans les *romances*, d'où dérive toute une lignée : au théâtre, le Cid de Juan de la Cueva dans la *Comedia de la muerte del rey don Sancho, y reto de Zamora por don Diego Ordoñez;* celui de Guillen de Castro dans *Las Mocedades del Cid;* celui de Lope de Vega dans *Las Almenas de Toro;* et, passant par d'autres

pour arriver à la période moderne, celui d'Hartzenbusch dans *La Jura en Santa Gadea*. A l'étranger également le type romanesque du héros s'impose partout : nous le trouverons galant dans *Le Cid* de Corneille, symbolique dans *La Légende des Siècles* de Victor Hugo, farouche dans les *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle, éblouissant dans les *Trophées* de José Maria de Hérédia.

L'inspiration populaire ne fait pas défaut dans le *Rodrigo;* elle y est en abondance, mais à l'état de transition. La forme indique une transformation analogue; il y a des vers amorphes; par endroits on y trouve des traces de la *cuaderna via;* toutefois le vers normal est le vers de seize syllabes, chaque hémistiche formant un vers simple de *romance*, et l'ensemble est réduit à l'assonance en *a-o*. L'ancienne épopée est arrivée au terme de sa longue carrière; dans son ensemble, la matière historique n'intéresse plus l'auditoire, dont la bourgeoisie et le populaire font maintenant partie. Les restes de l'ancienne épopée seront remaniés au goût de ce nouveau public; les fragments en seront refondus, subiront des retranchements, des additions, des contaminations de toute sorte; en réalité un nouveau genre littéraire va naître : les *romances*. Nous y reviendrons : en attendant nous suivrons l'ordre chronologique, et le premier personnage que nous rencontrons en route est celui qui introduisit en Castille la poésie sentencieuse.

On ne possède aucun renseignement précis sur le rabbin Santob (= bon nom), qu'on appelle parfois Sem Tob et Santo. Nous ignorons s'il était né à Carrion de los Condes dans la Vieille Castille, mais il y résidait; les assertions qu'il était au service d'Alphonse XI, et qu'il devint médecin de Pierre le Cruel, ne sont que des

conjectures. Il est probable qu'il écrivit sous le règne d'Alphonse; une dédicace à Pierre, qui régna de 1350 à 1369, fixe approximativement une date à ses *Proverbios morales;* à cette époque l'auteur n'était plus jeune, car il fait allusion à ses cheveux blancs. Il n'y a pas de raisons pour supposer qu'il fut un favori de Pierre le Cruel; selon les bruits scandaleux du temps, Pierre avait du sang juif dans les veines, et était enclin à favoriser es coreligionaires de Santob; la dédicace de celui-ci n'est qu'une avance propitiatoire. Santob est le premier Juif qui écrit en castillan, et son recueil gnomique est une nouveauté. Ses *Proverbios morales*, formant 686 quatrains en vers de sept syllabes, laissent voir l'influence de la Bible, du Talmud, d'Avicébron, d'Hunain ibn Ishâk al-'Ibâdî, et de Pierre Alphonse; et ces maximes sont le premier spécimen qu'on ait en castillan de l'épigramme versifiée. C'est de ce recueil que dérivent les proverbes de Santillana qui loue — et pour cause — le rabbin d'avoir écrit « des choses très recommandables » et lui décerne le titre de *grand trovador*. Avec Santillana les maximes sont espagnoles, européennes; chez Santob elles sont juives, orientales. Et c'est précisément leur saveur exotique qui en accroît l'attrait. Car, ne nous le dissimulons pas, ce rabbin a du charme, le charme de l'étrangeté. Disons franchement que ce n'est pas un grand poète, que c'est un prédicateur acharné qui devient parfois ennuyeux, qu'il n'a qu'une seule corde, que la morale de ses quatrains est exagérément soulignée, tandis que la concision de la pensée, l'extrême frugalité des mots tendent à l'obscurité et à la sécheresse. Tout cela n'est que trop vrai. Mais à ces défauts il faut opposer le haut courage, les figures audacieuses, les épithètes brusques, et l'austère mélancolie qui

achèvent le triomphe de ce vieillard désabusé en acclimatant en Espagne un nouveau genre poétique.

Selon Santillana, le rabbin Santob écrivit d'autres compositions qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. On lui attribue à tort la *Doctrina dela Discriçion*, la *Revelacion de un Ermitaño*, et la *Danza dela Muerte*. La première, un catéchisme de 154 stances (des tercets octosyllabiques avec le dernier vers de quatre syllabes), est due à Pedro de Verague et ne présente d'autre curiosité que son rythme imité de la rime couée. Santob était certainement mort quand le sujet de la *Rixa Animi et Corporis* fut traité à nouveau dans la *Revelacion de un Ermitaño*, où les âmes voltigent sous la forme d'oiseaux, gracieux ou hideux suivant les cas. Le troisième vers de ce poème didactique et anonyme donne 1382 comme date, ce que confirment la métrique employée (l'*octava de arte mayor*) et l'impression d'une influence italienne. Quant à la *Danza dela Muerte*, on ne peut raisonnablement l'attribuer au rabbin Santob. Il nous donne à entendre qu'il était déjà âgé quand il écrivit la dédicace des *Proverbios morales*, peu après l'avènement de Pierre le Cruel en 1350. Or, comme nous le verrons plus loin, la *Danza dela Muerte* appartient au xve siècle.

Un écrivain qui représente pendant sa longue existence presque toutes les phases de l'évolution littéraire de son époque est le chancelier Pero Lopez de Ayala (1332-1407), dont la carrière est un véritable roman féodal. Il débuta dans la vie avec l'avantage d'appartenir à une famille puissante : Ferdinand le Catholique descendait de la sœur de Lopez de Ayala et se vantait de cette ascendance. Le futur chancelier était fils de Ferran Perez de Ayala (1305-1385), un des *ricos hombres*

d'Álava qui aidèrent Alphonse XI à s'emparer de leur province natale. Bons chiens chassent de race. Lopez de Ayala entra comme page, en 1353, au service de Pierre le Cruel, passa dans la suite de l'Infant Ferdinand d'Aragon, mais revint l'année suivante auprès de Pierre, dont il reçut plusieurs charges lucratives. Il restait partisan de Pierre pendant les troubles qui suivirent et lui demeurait fidèle jusqu'en 1366, année où le comte Henri de Transtamare fut acclamé roi à Calahorra. Pierre s'enfuit, et Lopez de Ayala jugea le moment opportun pour passer avec son père du côté du prétendant bâtard. Dans sa chronique, il parle de cette défection avec un détachement admirable : « Et les choses du roi Pierre allaient d'une telle manière que tous ceux qui s'en séparaient prirent la résolution de ne pas lui revenir. » On ne saurait mettre meilleure grâce à avouer une trahison. Lopez de Ayala n'était pas un idéologue sentimental; la loyauté contraire à ses intérêts lui semblait une sottise; mais Pierre le Cruel, Henri II, Jean Ier et Henri III trouvèrent en lui un serviteur zélé, et c'est en combattant qu'il gagna son argent et ses terres. Il aimait à être du côté du plus fort, et savait tirer parti même de ses mécomptes. Bien que la fortune lui fut infidèle quand le Prince Noir le fit prisonnier à Nájera (3 avril 1367), il était bientôt racheté, et après le meurtre de Pierre le Cruel à Montiel (23 mars 1369) il fut prodigalement récompensé sous les règnes d'Henri II et de Jean Ier. Le sort lui joua encore un mauvais tour à Aljubarrota (14 août 1385). C'est à cette bataille désastreuse que Jean Ier se serait échappé sur le cheval de son chevaleresque majordome, selon la tradition mensongère rendue fameuse dans *Si el caballo vos han muerto*, le *romance* célèbre d'Alfonso

Hurtado de Velarde. Lopez de Ayala n'eut pas la chance que la légende prête au roi : il tomba entre les mains des Portugais, et passa quinze mois dans une cage de fer, au château d'Oviedes. N'étant pas homme à ne pas profiter d'une occasion, il occupa ses loisirs forcés en commençant ou en continuant son *Rimado de Palacio*. Racheté en 1387, il rentra en Espagne; pendant la minorité d'Henri III (1390-1394) il fit partie du conseil de régence, et à l'été de 1398 il fut nommé Grand Chancelier de Castille. Sa bonne étoile n'avait pas pâli, car en 1402 il obtint que ses fils Fernando et Pedro fussent nommés l'un *merino mayor* de Guipúzcoa et l'autre *alcalde mayor* de Tolède.

Le *Rimado de Palacio*, que nous venons de citer, est un poème que l'on a cru écrit par Lopez de Ayala pendant sa captivité en Angleterre : cette opinion repose sur un manuscrit signalé par Gallardo; elle est séduisante, mais est-elle conciliable avec les faits que révèle un examen attentif du contenu du poème? Si le *Rimado de Palacio* fut écrit pendant que Lopez de Ayala était prisonnier des Anglais, la date de composition devrait nécessairement se placer entre le printemps et l'automne de 1367. Or nous sommes en état de déterminer approximativement les dates auxquelles furent composées les diverses parties du *Rimado de Palacio*. Presque au commencement du poème il y a une allusion (st. 215)[1] au schisme qui eut lieu sous le pontificat d'Urbain VI : ces vers ne peuvent pas être antérieurs à 1378. Plus loin l'auteur déclare (st. 811) que le schisme avait duré vingt-cinq ans, et ce passage ne peut dater que de 1403

1. Nous citons d'après l'édition de Florencio Janer, édition défectueuse que rendra inutile celle que M. Albert Kuersteiner est sur le point de publier dans la *Bibliotheca Hispanica*.

au plus tôt. Ce sont là des faits difficiles à concilier avec l'hypothèse que le poème fut écrit en Angleterre pendant l'été de 1367. Certes il y a des indications que les différentes parties du poème furent composées à de longs intervalles, mais les strophes ont été rangées fort maladroitement. De quoi s'agit-il, par exemple, à la stance 853? L'auteur y écrit :

> Sennoras, vos las duennas que por mi y tenedes,
> Oraçion a la Virgen y por mi la saludedes,
> Que me libre e me tire de entre estas paredes,
> Do biuo muy quexado segunt que vos sabredes.

Ces vers s'adressaient, sans doute, du château d'Oviedes aux nonnes dominicaines de San Juan de Quexana qui occupaient le couvent fondé en 1372 par le père de Lopez de Ayala. Par conséquent le poème (ou cette partie, tout au moins) a dû être composé longtemps après la capture de l'auteur par le Prince Noir. A quelle époque fixe-t-on le séjour de Lopez de Ayala en Angleterre? Il visita Paris en 1379-1380 comme ambassadeur auprès de Charles V de France; après la mort de ce roi (20 septembre 1380) il y retourna pour renouveler le traité d'amitié entre l'Espagne et la France. On dit qu'il était à Rosbecque en 1382, et qu'une pension lui fut octroyée par Charles VI. A la suite des différends entre Henri III de Castille et le comte de Gijón et Noroña, il revint à Paris en mai 1395 pour soumettre l'affaire à l'arbitrage de Charles VI (qui s'excusa poliment auprès d'Henri III en constatant la réception de « voz lettres par Pierre Lope de Ayala, vostre chevalier et conseiller »). Lopez de Ayala se trouvait encore à Paris en 1396-1397. Il aida, certainement, à équiper une flotte qui ravagea les côtes d'Angleterre, mais jusqu'à présent rien ne nous autorise à croire qu'il ait jamais traversé la Manche.

Santillana, en parlant des vers de Lopez de Ayala, de qui il était le parent, leur donne le titre de *Las Maneras del Palacio;* on les appelle aussi *El libro de Palacio*, mais on adopte généralement le nom de *Rimado de Palacio*, titre cité par le neveu de l'auteur, Perez de Guzman. Cependant, ce titre ne donne pas une idée exacte des intentions de l'auteur (qui ne se proposait point de rimer de fades galanteries de cour), et du sujet de son poème, ou de sa série de poèmes, dont une partie considérable déplore la décadence de son époque. Ces vers dépassent les cours et les courtisans : ils visent la société tout entière. Quelle distance entre l'archiprêtre de Hita et le chancelier! Tous les deux sont des satiriques, mais ce qui était une plaisanterie chez le clerc est une douleur chez l'homme d'État. Ruiz avait une sympathie toute naturelle pour les gens de mœurs légères : Lopez de Ayala les fustige avec des lanières trempées dans du vitriol. Pour l'un, la vie est une belle farce; pour l'autre, une tragédie. Où le premier trouve matière à bafouer, le second brûle de l'indignation du juste. La causticité de Lopez de Ayala est impartiale, universelle. Papes, cardinaux, rois, princes, nobles, potentats, évêques, légistes, usuriers juifs, marchands, hommes de lettres, il les stigmatise tous, les convainquant de simonie, de concussion, de corruption, de crimes innombrables. Courtisan de vieille date, Lopez de Ayala n'était que trop bien renseigné. Et, comme l'archiprêtre de Hita, il se cloue lui-même au pilori pour corser ses effets; il est sans pitié pour ses croyances aux présages, aux songes, aux niaiseries de toute espèce; il avoue avec une candeur magnifique qu'il est menteur, intrigant, blasphémateur, libertin.

C'en était trop, le *Rimado de Palacio* ne pouvait se

continuer sur cette note. Effectivement il ne contient pas que des malédictions et des aveux humiliants. A la 706e stance, l'auteur met fin à ce qu'il appelle son *sermon*, écrit (dit-il) en prison, au moment où il était « amèrement affligé de maints griefs et de maintes douleurs » : le commencement du *Rimado de Palacio* fut rédigé, sans aucun doute, à Oviedes, dans la cage de fer. Dans les 903 stances qui suivent, composées pour une bonne part bien longtemps après sa mise en liberté, le poète semble avoir trouvé quelque apaisement; le ton en est plus calme, plus doux. Le pessimisme de jadis est remplacé par une sérénité qui accuse l'approche de la vieillesse. Cette dernière partie du *Rimado de Palacio* est plus édifiante, plus charitable, mais moins intéressante quant au fond. Dans les manuscrits existants, cette immense apostille suit sans solution apparente de continuité. C'est, en réalité, un poème indépendant : on pourrait même dire que ce vaste post-scriptum se compose d'une série de poèmes indépendants disposés au hasard, sans aucun ordre, par des copistes inintelligents. Dans la forme aussi bien que dans la substance, la dernière partie du *Rimado de Palacio* diffère de ce qui précède. La *cuaderna via* n'est employée que pour les confessions personnelles et les passages satiriques : les hymnes, les chants, et les pièces qui suivent le *sermon* sont des essais prosodiques — tentatives de modifier l'alexandrin, échos de métriques galiciennes, et même des vers d'*arte mayor* dans les stances déplorant le schisme, les *canticas sobre el fecho dela yglesia*. Ce n'est pas la seule fois que le chancelier s'y aventure; dans le *Cancionero de Baena* (n° 518) il répondit en vers d'*arte mayor* à une périlleuse question posée par Sanchez Talavera. Sans doute Lopez de Ayala désirait

se tenir au courant des nouvelles méthodes en faveur chez la jeune école; mais il s'y prenait trop tard pour se les assimiler. Souvenons-nous qu'il avait dépassé sa soixante-dixième année quand il mettait la dernière main au *Rimado de Palacio*, et ne nous étonnons pas de son retour à la *cuaderna via* dans la paraphrase du commentaire de saint Grégoire sur Job qui forme la péroraison de ce poème hétérogène.

Comme prosateur, Lopez de Ayala vaut encore mieux que comme poète. Chasseur infatigable, il se divertit pendant sa réclusion à Oviedes en rédigeant (juin 1386) son *Libro dela caza delas aves, et de sus plumages, et dolencias, et melicinamientos*, qu'il dédia à son parent Gonzalo de Mena, évêque de Burgos (veneur expert, lui aussi); c'est un traité de fauconnerie, riche en paroles expressives et curieuses ayant rapport à ces oiseaux de chasse, *neblis, baharis, girifaltes, sacres, bornis, alfaneques*. Un fragment de Tite Live que Lopez de Ayala traduisit d'après la version française de Pierre Berçuire († 1362), lui donna un aperçu de l'histoire comme œuvre artistique. La *Cronica general* d'Alphonse le Savant, le résumé que Juan Manuel en fit, et les divers remaniements de cette chronique que nous avons préalablement signalés, existaient déjà; les annales d'Alphonse le Savant, de Sanche IV, de Ferdinand IV et d'Alphonse XI avaient été compilées par un écrivain qu'on identifia jadis avec Juan Nuñez de Villaizan, mais qui était plus probablement Fernand Sanchez de Tovar, prédécesseur de Lopez de Ayala à la Grande Chancellerie de Castille. Le grand-maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, Johan Ferrandez de Heredia (1310-1396), opéra sur une plus grande échelle; il fit rédiger en aragonais deux œuvres monumentales : vers 1383 *La grant Cronica de*

los Conquiridores (histoire de l'empire byzantin de 780 à 1118 et chronique de Morée de 1199 à 1377), et vers 1385 *La grant Cronica de Espanya*, qui a des rapports avec la *Cronica general.*

Lopez de Ayala avait donc des prédécesseurs dans tous les genres historiques. Il ne pensait qu'à suivre les traces de Sánchez de Tovar quand il se mit à raconter les événements des règnes de Pierre le Cruel, Henri II, Jean Ier et Henri III ; il dut laisser inachevée l'histoire de ce dernier monarque, car la mort l'interrompit lorsqu'il était arrivé aux événements de 1396, et la chronique de ce règne fut continuée plus tard par Alvar Garcia de Santa Maria (1390-1460). Lopez de Ayala croyait probablement n'avoir rien fait de nouveau, mais il a transformé la lourde chronique en histoire vivante. Il était d'une bien autre taille que ses devanciers. Il emprunte à Tite Live sa manière, insérant de petits discours, des bouts de phrases qui, s'ils ne sont pas la reproduction exacte de ce qui fut réellement dit, en ont l'air, et tiennent lieu d'exposés dramatiques des motifs qui décidaient ses personnages. Sur un même ton d'indifférence il relate les crimes dont il fut témoin, les intrigues qu'enfanta son cerveau astucieux, les victoires auxquelles il prit part, les batailles dans lesquelles la fortune lui fut adverse. Serviteur respectueux, il n'est nullement servile : il connaissait les rois de trop près pour se laisser éblouir par eux ; même pour les princes qui le comblèrent d'honneurs et de grasses récompenses il a des phrases froides et coupantes comme une épée à deux tranchants. Il conserve toujours, au moins en apparence, sa neutralité sèche et hautaine. Son austérité naturelle, sa connaissance des hommes font qu'il évite généralement les tentations de l'esprit de parti. Il est vrai qu'il est

plutôt suspect pour ce qui se rapporte à Pierre le Cruel qu'il avait trahi avec un sans-gêne incomparable; il accueille trop facilement les on-dit diffamatoires, et passe sous silence ou essaye d'excuser les perfidies des ennemis du roi. Mais c'est peut-être là le seul exemple de mauvaise foi que l'on puisse trouver dans son œuvre. D'ailleurs, il a l'intuition du détail essentiel, une profonde sagacité dans la divination des caractères, un art exceptionnel dans sa préparation de l'instant pathétique et de la catastrophe, le don de l'expression intense qui lui permet de tracer en quelques phrases vibrantes un portrait ressemblant. C'est un homme d'État, qui a du génie et écrit l'histoire des individus avec une stupéfiante franchise : Prosper Mérimée sut le reconnaître et en profiter quand il refit l'histoire de Pierre le Cruel pour les lecteurs du XIXe siècle.

Nous avons vu Lopez de Ayala s'efforçant de pratiquer la nouvelle métrique de l'*arte mayor*. Son intelligence alerte s'intéressait toujours aux nouveautés. Son allusion, dans le *Rimado de Palacio* (st. 152), à l'*Amadis* est une des plus anciennes mentions de ce roman de chevalerie. Il prit part à l'œuvre de traduction des œuvres célèbres de l'étranger. Il a été question de Tite Live à propos des *Cronicas* du chancelier. Il traduisit aussi le *De summo bono sive De sententiis* de saint Isidore, le commentaire de saint Grégoire sur *Job*, le *De consolatione philosophiae* de Boèce. Plus importante est sa traduction des huit premiers livres de l'ouvrage de Boccace, le *De casibus virorum et feminarum illustrium* (traduction achevée en 1422 par Alonso de Cartagena et Juan Alfonso de Zamora) : il subit là l'influence de l'Italie, et puisque le *De casibus* fut rédigé entre 1356 et 1364, nous sommes en état d'en fixer une limite chrono-

logique. Il ne pouvait pas échapper tout à fait à l'influence littéraire de la France, bien qu'elle s'amoindrît notablement de jour en jour; mais il la subit indirectement.

L'histoire fabuleuse de Troie laissa des traces dans le *Libro de Alixandre*. On parle aussi d'un Domingo, dit *de Troya*, qui aurait popularisé la légende en Espagne avant l'avènement d'Alphonse le Savant. Sous le règne d'Alphonse XI, un ecclésiastique avait fait en castillan un remaniement du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More, et ce remaniement existe encore dans la copie de Nicolas Gonzalez datée du 31 décembre 1350; à son tour cette version castillane fut traduite en galicien en 1373 par Fernan Martinez. Lopez de Ayala s'en occupe aussi. Notons, pourtant, qu'il prit comme base de sa traduction la version latine de Guido delle Colonne, dont l'*Historia Trojana* n'est qu'une reproduction assez exacte de l'œuvre de Benoît de Sainte-More. Le fait est bien significatif : même pour la matière française, on préférait la forme qu'un Italien lui avait donnée. Chez Lopez de Ayala, on voit poindre l'aurore de cette influence italienne qui durera, en grandissant, pendant plus d'un siècle.

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE DE JEAN II (1406-1454).

La curiosité pour les choses d'Italie, révélée par les traductions qu'avait faites Lopez de Ayala des œuvres de Guido delle Colonne et de Boccace, se montre aussi chez le petit-fils d'Henri II, le célèbre Enrique de Villena (1384-1434), auquel la postérité a décerné un marquisat qu'il ne posséda jamais de son vivant, bien qu'il usât de moyens peu délicats pour essayer de l'obtenir[1]. Très jeune, il avait épousé Maria de Castilla qui devint plus tard la maîtresse d'Henri III, et la complaisance du mari fut récompensée par sa nomination au poste de grand-maître de l'ordre de Calatrava. Le roi souffreteux mourut prématurément (25 décembre 1407); dès 1407 Villena trouva un appui dans le futur Ferdinand Ier d'Aragon, mais le sort lui fut défavorable, car son protecteur mourut inopinément en 1416 (2 avril), n'ayant régné que quatre ans. Deux années auparavant

1. A parler rigoureusement, cet écrivain devrait s'appeler Enrique de Aragon. Cependant, pour éviter une confusion avec son contemporain l'Infant Enrique de Aragon, on lui laisse son nom d'Enrique de Villena. Il ne porta jamais le titre de marquis.

Villena avait été révoqué de sa grande-maîtrise. Tout étant perdu, y compris l'honneur, le malheureux se retira dans ses terres (ou dans celles de sa femme, avec laquelle il reprit la vie commune sur l'ordre du pape) et là il s'adonna à ses études et à la bonne chère.

On lui attribue à tort quelques *coplas* insignifiantes écrites lors des fêtes données à Saragosse à l'occasion du couronnement (1414) de Ferdinand Ier d'Aragon; elles furent composées en catalan par un poète anonyme, Villena n'y est pour rien. Sa première œuvre est le *Libro delos Trabajos de Hercules*, écrit en catalan au printemps de 1417, traduit en castillan à l'automne de la même année, et imprimé pour la première fois en 1482; allégorie ennuyeuse, farcie d'érudition déplacée, dont la substance ne saurait intéresser les lecteurs modernes; les inversions verbales marquent le commencement d'un défaut qui devint plus tard une vraie manie. Passons sur trois ouvrages inédits composés vers 1422-1423 : un traité sur la consolation, un autre sur la lèpre, et un commentaire sur un vers du huitième Psaume. En 1423 Villena rédigea les vingt chapitres du *Tractado del arte del cortar del cuchillo,* plus connu par le titre que porta la première édition imprimée (1766) : *Arte cisoria*; c'est un manuel épicurien de la table royale, amas de conseils exposés en un style assommant par un pédant doublé d'un gourmet, sorte de Brillat-Savarin manqué qui ne possédait les éléments ni de la physiologie, ni du goût. Plus bizarre encore est une dissertation sur le mauvais œil où l'auteur se moque des médecins qui ne croient pas à cette maladie : *Libro del Aojamiento o Fascinologia*, avec ses trois modes préventifs, et les ordonnances les plus fantastiques. Sa traduction d'un traité de Cicéron, aussi bien que celles

de quelques épîtres et discours du fameux orateur, sont perdues. On a conservé, pourtant, deux traductions en prose : une version de Virgile qu'il aurait faite en 1427, et une version de Dante achevée avant le mois d'octobre 1427. Il se vantait d'avoir été le premier à traduire l'*Enéide* tout entière. On dirait volontiers que ses traductions sont d'une médiocrité rare avec leurs imitations d'idiotismes latins, leur style encombrant et lourd; mais il ne faut pas perdre de vue qu'elles furent faites à la hâte dans un but plutôt didactique, afin d'obliger Santillana à qui il dédia son *Arte de trobar*, rédigé vers 1415-1417 et retouché vers 1430. Dans le fragment de ce traité qui nous est parvenu, Villena révèle une connaissance étendue des œuvres des théoriciens de la Gaie Science et un plaisir sans bornes du rôle qu'il joua au consistoire de Barcelone en 1414; malheureusement il ne va pas au delà. Baena, Santillana et Juan de Mena laissent entendre que Villena composa des vers castillans : il est peu probable qu'ils se soient trompés tous les trois; mais les seuls vers castillans qu'on lui attribue sur l'autorité de Pellicer de Salas y Tovar sont manifestement apocryphes.

La réputation de savant de Villena ne fut égalée par aucun de ses contemporains. Selon Perez de Guzman, il parlait bien des langues; il connaissait, dit-on, le grec, chose fort rare à son époque; ses écrits témoignent d'une connaissance de l'hébreu, de l'arabe, du latin, de l'italien, du provençal, peut-être du français. Cela l'entoura d'une auréole mystérieuse et effrayante. Aussi pendant sa vie passa-t-il pour magicien, et trouva-t-on tout naturel qu'à sa mort Jean II ordonnât au confesseur royal, Lope de Barrientos (1382-1469), de livrer aux flammes la bibliothèque du sorcier : disons à la décharge

du bon prêtre, plus tard évêque de Cuenca, qui était lui-même quelque peu bibliophile, qu'il obéit en partie au roi en laissant brûler certains livres ayant appartenu à Villena, mais il en garda un plus grand nombre pour l'aider dans la rédaction de son *Tractado del adevinar et de sus especies, et del arte magica*. On voit que déjà Villena jouissait d'une renommée extraordinaire. La méritait-il? Assurément non, s'il fallait en juger par les qualités intrinsèques de ses ouvrages. Toutefois, en tenant compte de ses traductions, de sa propagande en faveur des auteurs étrangers, de son ardente recherche de la science — ce qui le consola de ses déceptions et de ses hontes — enfin si l'on a égard au prestige que son rang élevé valut à l'érudition, on comprendra mieux les raisons de cette célébrité qui s'imposa à tous ses contemporains, et dont on retrouvera les échos dans *La Visita de los chistes* de Quevedo, dans *La Cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcon, dans la comédie divertissante de Roxas Zorrilla intitulée *Lo que queria ver el marques de Villena*, et dans *La Redoma encantada* de Hartzenbusch. On ne lit plus Villena, mais on ne l'oubliera jamais, car sa légende lui assure une place dans l'histoire littéraire.

C'est à son époque que l'on peut attribuer deux spécimens quelque peu attardés de l'ancienne école didactique et morale. L'un est le *Libro delos gatos* (sans doute une mauvaise lecture du mot *quentos*), l'œuvre d'un anonyme qui traduisit soixante-neuf exemples, tous pris (sauf deux exceptions douteuses) dans les *Fabulae* ou *Narrationes* du moine anglais Odo de Cheriton (+ 1247). La version castillane, qu'on peut lire maintenant dans une bonne édition due à M. Northup, se place entre 1400 et 1420; le traducteur n'y apporte rien de per-

sonnel qu'un style un peu diffus, mais clair et fluide. Un autre ouvrage du même genre est *El Libro de Exemplos por a. b. c.* compilé par Clemente Sanchez de Vercial (1370?-1426?). Aux trois cent quatre-vingt-quinze exemples du *Libro* (qu'on appelle aussi la *Suma*) sont venus s'ajouter soixante-douze autres découverts en 1878 par M. Morel-Fatio. On en place la date de composition entre 1400 et 1421. Nous savons peu de chose de Sanchez de Vercial, l'auteur d'un *Sacramental en romance* qu'il dut commencer le 3 août 1421, et achever à la fin de mars 1425. Quelle est sa part dans ces 467 exemples? N'est-il que le simple traducteur d'un des *Alphabeta exemplorum* comme il y en eut tant au moyen âge? C'est l'opinion de M. Morel-Fatio et, bien qu'on n'ait pas encore identifié l'original, cet avis est confirmé par la découverte de la source d'une collection catalane analogue de la même époque : ce *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per a. b. c.* n'est qu'une traduction fidèle de l'*Aphabetum narrationum* d'Etienne de Besançon. Quoi qu'il en soit, le recueil de Sanchez de Vercial prouve amplement ce que laissait pressentir seulement le *Libro delos Estados* de Juan Manuel : l'entrée en Espagne de la légende de Bouddha. adaptée en grec par quelque moine chrétien qui avait sous les yeux un remaniement arabe dérivé du sanscrit de *Lalita-Vistara*. Cette histoire grecque fut traduite en latin, pas plus tard qu'au XIIe siècle; elle fut abrégée vers 1250 dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, livre très répandu pendant le moyen âge. De là la légende devint populaire dans le monde entier sous le nom de *Roman de Barlaam et Josaphat*; elle laissa de nombreuses empreintes dans la littérature castillane.

Quoique ces compilations aient une certaine valeur, positive aussi bien qu'historique, les auteurs en sont des attardés. La direction du courant littéraire était changée, et les productions les plus intéressantes de cette période appartiennent plutôt au domaine du vers qu'à celui de la prose. Dès le temps d'Alphonse le Savant il existait en Galice et surtout en Portugal une admirable école poétique dont des morceaux charmants nous ont été conservés dans trois anthologies représentatives : le *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, le *Canzionere portoghese Colocci-Brancuti*, et le *Cancioneiro de Ajuda*. C'est une école qui a produit maintes compositions, supérieures en beauté lyrique et en richesse de formes à celles des poètes contemporains de Castille. Elle n'avait qu'un seul défaut : elle était essentiellement factice, et d'une artificialité qui devait s'épuiser à la longue; ses meilleurs jours étaient déjà passés avant la compilation d'un livre qui appartient à notre époque : le *Cancionero de Baena*, ainsi appelé du nom de Juan Alfonso de Baena, qui y rassemble les compositions d'une soixantaine de versificateurs. Compilé vers 1445, le recueil contient à la fois des œuvres de vétérans qui maintenaient la tradition galicienne, et de réformateurs qui adoptaient les nouvelles méthodes italiennes; et l'on comprendra qu'un long intervalle sépare les plus anciennes et les plus récentes compositions que le hasard, ou le caprice de l'anthologiste, a réunies dans un même volume.

L'école galicienne y est représentée par l'archidiacre de Toro, humouriste habile dont nous ignorons le nom, et qui écrivit sous le règne de Jean Ier (1379-1390); par le bravache renégat Garci Ferrandez de Gerena, dont les poèmes datent de 1365 à 1400; par Alfonso Álvarez

de Villasandino, ou de Illescas (1350?-1428?), personnage grossier, quémandeur incorrigible, poète à l'inspiration intermittente, mais possédant la maîtrise constante de sa technique; par l'oncle de Santillana, Pedro Velez de Guevara († 1420), qui nous a légué au moins une *cantiga de escarneo* assez cruelle, mais joliment écrite, et par Juan Rodriguez de la Camara, dont le nom est inséparable de celui de Macias *o Namorado* († 1390?). Il est facile de méjuger du talent de Macias, car cinq pièces, dans l'anthologie de Baena, et seize autres, — fragmentaires ou d'authenticité suspecte, — sont tout ce qui reste de ses œuvres. On ne peut pas être certain que Macias ait écrit un seul poème en castillan, mais il survit comme type de l'amant invariablement fidèle, et les circonstances légendaires dans lesquelles il aurait trouvé la mort ont fait fortune dans la littérature castillane. D'après la tradition la plus généralement admise, il fut tué par un mari jaloux, qui l'entendit chanter son amour dans la prison d'Arjonilla; selon une tradition plus ancienne, consignée par Dom Pedro, ce connétable de Portugal qui écrivit en castillan, Macias (« le grand et vertueux martyr de Cupidon ») fut tué par le mari sur le grand chemin d'où il ne voulait pas se retirer parce que sa dame y avait mis les pieds. On peut se demander si le poète n'a pas involontairement engendré son propre mythe dans ses vers : *Ai sennora, en quen fiança.* Quoi qu'il en soit, l'histoire romantesque de la fin de Macias fut citée un nombre infini de fois, et lui assura une immoralité que ne lui auraient pas value ses médiocres poèmes. Elle enflamma l'imagination populaire, fut accueillie par Santillana, par l'auteur de la *Célestine*, par Garci Sanchez de Badajoz et Gregorio Silvestre, et inspira

le *Porfiar hasta morir*, drame posthume de Lope de Vega. Le poète malheureux paraît de nouveau sur la scène dans *El Español mas amante y desgraciado Macias* (1704), dans le roman *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834) de Larra, et dans *Macias* (1834), pièce du même auteur. Notons, en passant, qu'il n'y a pas la moindre raison de croire que Macias ait été page d'Henri III, ni (comme le supposa Argote de Molina) de Villena : les dates s'y opposent péremptoirement.

Il nous reste à dire un mot de cet admirateur passionné de Macias, Juan Rodriguez de la Camara (appelé aussi Rodriguez del Padron, d'après son lieu de naissance). On suppose qu'il est né vers la fin du xive siècle et mort vers le milieu du xve, mais l'on ne sait rien d'exact sur ces points. Son bagage poétique est plutôt mince, car il consiste en une vingtaine de petits morceaux lyriques dispersés dans son roman semi-chevaleresque *El sieruo, libre de Amor*, dans les recueils de Lope de Stuñiga, d'Herberay des Essarts, de la Bibliothèque du Palais à Madrid, et du British Museum : si ce dernier recueil a raison en lui attribuant les trois *romances* célèbres *(Conde Arnaldos*, *Rosa florida*, et l'*Infantina)*, il faudrait lui accorder une place au premier rang des poètes de son temps. Il serait aussi, si la question était tranchée en sa faveur, le premier poète espagnol qui ait attaché son nom à un *romance*. Mais l'attribution est contestée, et malheureusement la seule contribution de Rodriguez de la Camara au *Cancionero de Baena* (n° 470) ne rend que trop probable la théorie qu'il n'a fait que remanier les trois *romances* en question. La flamme poétique qui vacille un peu faiblement dans ses vers brûlait plus fort, paraît-il, dans sa vie mouvementée. La chronologie

suffit à contredire la tradition romanesque qui fait de Rodriguez de la Camara l'amant d'Isabelle de Portugal, que Jean II épousa (1447) en secondes noces; à plus forte raison ne put-il être l'amant de Jeanne, femme d'Henri IV depuis 1455; encore plus absurde est la légende qui le représente comme l'amant d'une reine de France qu'on ne nomme pas. Toutefois il eut vraisemblablement quelque dangereuse liaison, peut-être avec une dame de la cour. S'il fallait en juger par une de ses chansons — *Ham, ham, huyd que rauio* — sa mésaventure amoureuse lui aurait fait perdre à moitié la raison pendant quelque temps. Retenons qu'il fut exilé, qu'il déclare avoir fait un pèlerinage à Jérusalem, qu'il passa dans la maison du cardinal Juan de Cervantes († 1453), évêque de Tuy (1430-1438) puis archevêque de Séville, et qu'il se fit franciscain. Pendant qu'il était au service du cardinal, il raconta d'une manière voilée ses déceptions sentimentales dans *El sieruo, libre de Amor* (1439-1440), roman dérivé de la *Fiammetta* de Boccace, auquel il ajouta l'*Estoria de dos amadores*, conte allégorique où il relate les amours désastreuses d'Arlandier et Liessa. Il revint encore à Boccace pour le réfuter dans le *Triunfo delas donas*, qui fut « translate par Fernant de Lucenne, despaignol en franchois » à Bruxelles, en 1460. Ce fait semble indiquer une certaine réussite à l'étranger; c'est un peu plus que ce à quoi l'on se serait attendu. Il n'y a pas besoin de s'étendre sur cet ouvrage, ni sur celui qui le suit dans les manuscrits : *La Cadira del honor* ou *Tratado dela nobleza o fidalguia*, éloge pompeux et superflu du système de la noblesse héréditaire. Il est plus intéressant de noter que Rodriguez de la Camara préféra écrire en castillan, et non en galicien, sa propre langue. Cela fait époque : la suprématie

linguistique de la Castille est prochaine, et s'annonce nettement.

A part Lopez de Ayala, qui ne figure dans le *Cancionero de Baena* qu'avec un seul poème, le plus ancien des versificateurs castillans rassemblés dans ce recueil est vraisemblablement Pero Ferrus (ou Ferrandes, selon M. Rodríguez Marín) qui commémore la mort d'Henri II († 1379). On se le rappelle principalement comme lien entre les écoles poétiques de Galice et de Castille, et à cause de l'allusion qu'il fait à *Amadis de Gaule* — *Amadys el muy fermoso* — dans un *dezir* (n° 305) adressé à Lopez de Ayala, lui-même très friand de ce livre alors qu'il était jeune. Plusieurs des poètes groupés par Baena manifestent un goût italien, et il est tout naturel que le premier d'entre eux soit d'origine italienne : ce fut Francisco Imperial, fils d'un joaillier gênois fixé à Séville. Comme le montre son premier poème dans le *Cancionero de Baena* (n° 226), Imperial eut quelque connaissance de l'arabe et de l'anglais (peut-être lut-il dans l'original le premier ouvrage anglais qui ait obtenu les honneurs de la traduction dans la Péninsule : la *Confessio Amantis* de Gower, mis en portugais par Robert Payne, chanoine de Lisbonne, et plus tard en espagnol par Juan de Cuenca, originaire de Huete). Quoi qu'il en soit, Imperial cite parfois des mots anglais et arabes, tristement travestis, à vrai dire, dans les éditions imprimées. Mais ce sont là des bagatelles, jeux enfantins de l'érudition. Appelons plutôt l'attention sur son poème à la naissance de Jean II (n° 226), et surtout sur son *Dezir alas syete virtudes* (n° 250), où Dante apparaît en personne, et où plusieurs passages de la *Divina Commedia* sont traduits assez littéralement. Disciple avéré d'Imperial, il était

naturel que Ferrant Manuel de Lando († 1417?) fût exposé aux injures du grossier galicien Villasandino qui, cependant, transige un peu en appelant Dante *poeta, grant conponedor* (n° 255). Un autre partisan du système italien fut Gonzalo Martinez de Medina († 1403?), dont les satires, âpres mais élevées, renferment des allusions aux Guelfes et aux Gibelins (n° 333) et à Boccace (n° 338). Il n'est pas douteux qu'Imperial ait exercé une certaine influence sur le sévillan Ruy Paez de Ribera, dont l'activité littéraire se place probablement entre 1397 et 1424; toutefois on ne trouve chez Paez de Ribera aucune trace d'imitation directe de Dante, et quant aux *débats* français qui auraient réagi sur lui, on ne les indique pas d'une manière précise. Quels que soient les éléments étrangers qui sont entrés dans son œuvre, il a su les utiliser d'une manière originale. Rejeton sans doute de l'illustre famille dont il portait le nom, riche dans sa jeunesse, il perdit son bien et tomba dans la misère : du moins, c'est ce qu'il laisse entendre dans quelques poèmes qui sont autant de constatations autobiographiques. Il exprime (n°s 289 et 290) avec une force concentrée le mépris qui entoure l'homme déclassé, la tristesse du besoin, les douleurs des souffrances corporelles, la laideur de la vieillesse qui avance toujours à pas rapides et furtifs. *Ca yo lo conosco al que ha conteçido.* C'est un tableau navrant où se trouve une émotion personnelle qui devance les traits crus et lamentables de Villon. A ces moments-là Paez de Ribera est un vrai poète. Dans un autre genre, Ferrant Sanchez Talavera, chevalier de l'ordre de Calatrava, s'élève bien au-dessus de la foule des versificateurs faciles. Puisqu'il adresse une de ses *preguntas* (n° 517) à Lopez de Ayala, il écrivait déjà avant 1407,

et il ne mourut, semble-t-il, que peu avant 1443 : de cette longue carrière nous n'avons que les seize pièces conservées dans le *Cancionero de Baena*, mais elles suffisent à lui assurer une place à part. Signalons l'élégie remarquable (n° 530) qu'il composa à l'occasion de la mort de l'amiral Ruy Diaz de Mendoza, où se font pressentir l'allure funèbre et l'émotion profonde des magnifiques *Coplas* de Jorge Manrique. Baena (qu'il n'y a pas de motifs pour croire juif) s'est réservé une belle part dans son anthologie : près de quatre-vingts compositions nous révèlent en lui un sectateur de l'école moribonde de Galice, et un imitateur de cette insolence mêlée de platitude qui caractérisa Villasandino. Ce médiocre versificateur n'a écrit qu'un seul poème qui se laisse lire, des vers adressés à Jean II en 1443; le manque de goût, inné en lui, les lui fit omettre dans son recueil, et ils demeurèrent inédits jusqu'en 1891, date à laquelle Menéndez y Pelayo les publia.

C'est dans la première moitié du xve siècle, à en juger par la facture de ses vers, qu'écrivit l'auteur anonyme des soixante-dix-neuf stances qui composent la *Danza dela Muerte*. Cette Danse Macabre et le *Totentanz* de Lübeck (de 1463) sont évidemment en relation avec la Danse Macabre des Saints Innocents de Paris, et tous les deux sont probablement des remaniements d'un original français que l'on n'a pas encore identifié. Quoique la forme en soit superficiellement dramatique, la *Danza* n'est pas un vrai drame. Après quelques lignes de prose et un court préambule en vers, la Mort appelle les mortels à ses fêtes sinistres, les forçant à prendre part à sa danse. Les trente-trois victimes — un pape, un empereur, un cardinal, un roi,

un patriarche, un duc, et ainsi de suite, un clerc et un laïque alternant toujours — répondent à l'invitation en une série de huitains qui montrent un progrès sur les tâtonnements de Ruiz et de Lopez de Ayala, mais qui seront bientôt dépassés par la musique sonore des vers d'*arte mayor* de Mena[1]. La satire et l'allégorie morbide, traits saillants de la *Danza dela Muerte*, firent naître des imitateurs; mais l'élément dramatique qui y existe en germe ne se dégagea qu'au siècle suivant. Tout lecteur de Cervantes se souvient de la conversation (II, chap. XI) entre Don Quichotte et le comédien, vêtu comme le diable, qui venait de jouer le beau rôle dans *Las Cortes de la Muerte*, drame commencé par Micael de Carvajal, et achevé par Luis Hurtado.

Un poète de dons plus variés qu'aucun de ceux qui figurent dans le *Cancionero de Baena* est l'astucieux politique Iñigo Lopez de Mendoza (1398-1458), devenu Marquis de Santillana et Comte del Real de Manzanares après la bataille d'Olmedo (19 mai 1445). Ami de Villena, qu'il avait connu aux fêtes de Saragosse en 1414, il s'intéressa de bonne heure aux choses de l'esprit; c'est à Villena qu'il adressa sa *Pregunta de Nobles;* c'est pour lui que Villena rédigea *El Arte de trobar*, et traduisit l'*Enéide* et la *Divina Commedia* : on comprend que le disciple ait déploré la mort du maître dans la *Defunssion de don Enrique de Villena, señor dotto e de exçellente ingenio.* A vrai dire, c'est un poème

1. Voir Ferdinand Wolf, *Studien*, p. 134 et *n.* Voir aussi M. Morel-Fatio, *L'Arte Mayor et l'hendécasyllabe* (*Romania*, 1894, t. XXXIII, pp. 209-231); M. Foulché-Delbosc, *Etude sur le Laberinto de Juan de Mena* (*Revue Hispanique*, 1902, t. IX, pp. 78-138); M. Hanssen, *El Arte Mayor de Juan de Mena* (*Anales de la Universidad de Chile*, 1906, t. LXVIII, pp. 179-200); M. John Schmitt, *Sul verso de arte mayor* (*Rendiconti della Reale Academia dei Lincei* [Classe di scienze morali, storiche e filologiche], 5e série, 1905, t. XIV, pp. 109-133).

bien inférieur à certaines pastourelles ou *serranillas* qu'il avait écrites cinq ans plus tôt, pendant la campagne de Jean II (1429) contre l'Aragon. Peu après, il fut largement récompensé de sa loyauté opportuniste. Ce poète charmant avait en même temps le sens pratique, le flair de la réussite, qui l'aida à adapter toujours sa politique à ses intérêts : le marquisat qu'il avait obtenu de Jean II en 1445, ne le gêna guère pour changer de parti au moment critique. Cette souplesse et cette facilité d'adaptation se retrouvent dans son œuvre littéraire. Dans son épître au connétable de Portugal, écrite entre 1445 et 1449, Santillana se montre agréable prosateur : s'il n'atteint pas le grand style dans sa *Lamentaçion fecha... en propheçia dela segunda destruyçion de España*, œuvre d'imitation pompeuse, il faisait preuve — du moins le croyait-on jusqu'ici — d'une intelligente curiosité pour une branche du folklore dans son recueil de « proverbes que les vieilles disent au coin du feu » : *Refranes que dizen las viejas tras el huego*. Mais M. Cronan fait remarquer avec raison que l'attribution de cet opuscule à Santillana ne repose sur rien. Dans les *glosas* qu'il ajouta à ses *Proverbios de gloriosa dotrina e fructuosa enseñança* (1437), recueil de cent adages gracieusement rimés, c'est le poète qui l'emporte sur le prosateur. Dans ses autres compositions, ce poète est bien souvent un italianisant : si Pétrarque n'avait pas écrit ses *Trionfi*, nous aurions *El Triunphete de Amor* sous une forme très différente; les traits dantesques qu'on a notés dans *El Infierno delos Enamorados* n'existeraient point si le cinquième chant de l'*Inferno* était resté inconnu. C'est encore Pétrarque — le Pétrarque du *Trionfo della Morte* — qui aurait fait sentir son influence, principalement sur

La Comedieta de Ponça (1444), poème dialogue, et non petit drame comme le titre l'a fait croire à certains. Dans ce poème, écrit pour déplorer la défaite des Aragonais par la flotte génoise en 1435, l'influence de Dante n'est pas sensible : on n'en dirait peut-être pas autant de celle d'Alain Chartier. Boccace y figure et s'exprime en italien : Santillana, assurément, parle de Boccace avec un grand respect, mais il ne l'imite guère; l'imitation de Boccace est, au contraire, manifeste dans le *Libro delas claras e virtuosas mugeres* (1446) d'Alvaro de Luna (1385?-1453), l'ennemi mortel de Santillana.

On ne doit pas surfaire l'italianisme de Santillana : il existe, mais ce n'est ni sa seule, ni sa meilleure inspiration. Il ne se fait pas sentir dans *Bias contra Fortuna* (1448), œuvre plus vraiment dramatique que *La Comedieta de Ponça*, où Santillana cherche à consoler son cousin le comte de Alba, emprisonné sur l'ordre d'Alvaro de Luna, en lui démontrant les avantages de l'esprit philosophique dans l'adversité. L'italianisme ne perce pas non plus dans le *Dotrinal de Privados* (1454), philippique contre Alvaro de Luna, dans les cinquante-trois stances de laquelle Santillana s'arrange de façon à convaincre son adversaire, par ses propres aveux, de toutes sortes de méfaits. Cette diatribe (dont il existe même une version plus féroce, inédite jusqu'en 1900) est une œuvre de haine, défigurée par de pauvres calembours sur le nom du décapité (*tan gran eclipse de luna*). A chaque vers du *Dotrinal de privados* on sent un besoin de vengeance, inapaisé par la mort tragique du connétable, qui se concilie difficilement avec les airs de moraliste que Santillana s'est toujours donnés. Rien n'est plus certain, mais c'est précisément l'intensité de

cette haine vengeresse et insatiable qui donne au *Dotrinal* les qualités qui en font une œuvre puissante et même belle.

Santillana ne prend pas rang parmi les grands génies originaux : ce fut un artiste doué de facultés d'imitation extraordinaires. Il n'a rien négligé pour se perfectionner. Il ne possédait pas l'érudition encyclopédique que la tradition attribue à Villena; il ne savait pas le latin, et encore moins le grec, de sorte qu'il ne fut pas savant dans le sens que ses contemporains (qui ignoraient le grec eux aussi) donnaient à ce mot. Il s'en lamente, en essayant sans cesse de se corriger. Il n'échappa pas au « préjugé de l'antiquité », ni à l'amour de ces lieux communs si chers aux lecteurs du moyen âge : néanmoins il chercha avec empressement les meilleurs modèles. Il lisait des traductions de Platon, de Virgile, de Tite Live, de Sénèque et de Lucain, parmi les anciens; il possédait des traductions d'Eusèbe, de saint Jean Chrysostome, de saint Augustin et d'Orose. Il était en état de se faire une opinion personnelle des auteurs modernes. Il témoigna son admiration pour un poète catalan dans la *Coronaçion de Mossen Jordi* (1430), et loua Auzias March, son contemporain; il lisait Dante (et un de ses commentateurs), Boccace, Pétrarque, et, nous l'avons vu, il osa composer des vers en italien; il savait assez d'arabe pour essayer d'imiter la forme d'un *sajal*; il étudia dans leur propre langue Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Guillaume de Machault, Othon de Granson et Alain Chartier. Santillana avait donc des connaissances peu communes en Espagne à son époque, et il sut les mettre à profit, travaillant et peinant jusqu'à ce qu'il eût acquis la maîtrise de son instrument, un doigté bien à lui.

En bon italianisant, il crut sans doute que ses quarante-deux sonnets — *fechos al italico modo*, comme il le dit avec orgueil — seraient ses meilleurs titres de gloire : s'il en fut ainsi, il se trompait lourdement. Il est vrai que Santillana fut apparemment le premier à cultiver le sonnet en Espagne; mais il ne réussit pas à l'y acclimater, bien qu'il empruntât à Pétrarque. Leur fond imitatif et leur expression guindée, font que ses sonnets ne sont guère que des curiosités historiques qui passèrent à peu près inaperçues : Argote de Molina et Herrera en citent un (n° XVIII) au cours du XVIe siècle, Juan de la Cueva en parle, et puis un silence qui dure un siècle et demi jusqu'au temps de Luzan. C'est un jugement qu'on ne saurait casser. Santillana survit dans des poèmes de sa jeunesse, dans le genre léger : la grâce, la gaîté et la finesse de ses *dezires, serranillas* et *vaqueiras* n'ont pas été surpassées, même par Lope de Vega dans *El Aldegüela*. S'il emprunte aux poètes de Provence, il se défait de leurs artifices, et, par son naturel et son tact artistique, il rend vivantes des émotions simples que des maladroits devaient alourdir et gâter à jamais dans les romans pastoraux. Les prémices de cette production pastorale sont dus à Santillana dont les chants ont gardé toute leur fraîcheur : quand il cesse d'imiter, il devient inimitable.

A cette époque appartient Juan de Mena (1411-1456), ami de Santillana et poète de cour. Un siècle et demi plus tard, Cervantes lui rendra justice en l'appelant « ce grand poète cordouan ». Mena possède, en effet, toutes les qualités de l'école de Cordoue, le dur éclat de son prédécesseur Lucain et l'énigmatique préciosité de son successeur Gongora. Les voyages qu'il fit en Italie pendant sa jeunesse le perdirent en le décidant à entre-

prendre la tâche de latiniser la prose espagnole. Comme prosateur, à parler franchement, Mena est au-dessous du médiocre. Comment a-t-on pu lui attribuer la *Cronica* de Jean II, modèle de bonne prose? Il suffit de lire le malheureux commentaire qu'il a ajouté à sa *Coronacion* (1438), ou *La Yliada de Homero en romance* (résumé qu'il rédigea de l'*Ilias latina* de « Pindarus Thebanus » ou « Italicus ») pour se convaincre que la prose authentique de Mena est si détestable qu'on trouverait difficilement quelque chose de pire dans toute la littérature castillane. Il se sert de la langue vulgaire, en s'excusant et en essayant de l'approcher autant que possible du latin; partant de ce principe que la simplicité ne convient qu'aux gens de bas étage, il le pousse à l'extrême en adoptant des constructions inouïes, en abusant de l'inversion, et en enrichissant son vocabulaire de latinismes absurdes.

Ces défauts sont moins graves dans ses vers, bien qu'ils l'y suivent encore. Certains voudraient qu'il fût l'auteur de la satire politique : *Coplas de Ay panadera!* (1445). C'est possible, mais alors où prenait-il ce ton d'impertinence pétillante qu'il ne retrouva jamais ailleurs, et, avec ses idées sur la dignité de la poésie, eût-il écrit les vers sur le comte de Haro, même s'il l'avait pu? Mena est un poète formé à l'école allégorique, un poète érudit dont l'œuvre est remplie de réminiscences. La *Coronacion*, que l'auteur eût volontiers intitulée *Calamicleos*, traite du couronnement de Santillana sur le Parnasse : même dans cette apothéose d'un ami personnel qui se prête si peu à la solennité, on trouve des souvenirs de Dante et de Jean de Meung. Mais pour se faire une idée exacte de Mena, il faut l'étudier dans *El Laberinto de Fortuna* (1444?), longtemps connu sous le

nom de *Las Trezientas*, lourde allégorie dont le premier titre — le seul authentique — dénote l'obscurité voulue. La vogue du second s'explique par ce fait que le poème comprend presque trois cents strophes : aux 297 que l'on trouve dans les manuscrits, on en ajouta trois pour que le poème (publié en 1489) correspondît exactement à son titre populaire. Il y a plus : selon une vieille tradition, vulgarisée par Hernan Nuñez (1475-1553) dans le commentaire qu'il publia en 1499, Jean II, versificateur lui-même aux heures nombreuses où il négligeait ses devoirs royaux, aurait demandé à Mena de composer soixante-cinq strophes supplémentaires afin qu'il y en eût une pour chaque jour de l'année : le poète serait mort avant d'achever sa tâche, ne nous léguant que vingt-quatre de ces strophes additionnelles. Les recherches de M. Foulché-Delbosc ont établi l'inanité de cette historiette : ces vingt-quatre huitains ne peuvent pas être de Mena, courtisan par tempérament et par office; avec les trois autres dont nous parlions d'abord, ils font partie d'un poème fragmentaire indépendant, écrit par un inconnu qui juge sévèrement la faiblesse du roi.

Dans *El Laberinto*, le char de Bellone, traîné par des dragons, transporte le poète au palais de la Fortune, et là commence l'inévitable vision dantesque avec tout l'attirail des sept cercles planétaires, la grandiose révélation du passé, du présent et de l'avenir. On y remarquera des imitations de Virgile et d'Ovide, des phrases entières empruntées à Lucain. Œuvre d'un poète érudit, et même pédant, *El Laberinto* est ennuyeux dans son ensemble, mais il faut reconnaître qu'il abonde en épisodes grandioses, en beaux vers. Bien que l'art de Mena ne parvienne pas toujours à rendre réelles ses abstractions, bien qu'il s'embarrasse d'une diction pompeuse,

il est poète dans la grandeur de sa conception, dans sa manière d'envisager les faits historiques, dans son coup d'œil ennoblissant. La fougue de son imagination, la beauté marmoréenne de ses effets, la perfection incontestée de sa facture et l'ardent patriotisme qui inspire ses meilleurs passages, suffisent à expliquer la durée de sa gloire. Poète excellent ou même admirable par intervalles, Mena est alourdi par une fidélité trop grande à des principes esthétiques qui l'entraînaient souvent à des échecs assurés. Doué de conscience, de scrupule et d'ambition, il aurait accompli beaucoup plus s'il avait tenté beaucoup moins. Tel qu'il est, on reconnaît en lui le chef d'une école poétique, le maître incontestable du vers d'*arte mayor*.

Son influence se fait sentir dans les *Coplas del contempto del mundo*, de ce pittoresque Dom Pedro (1429-1466). connétable de Portugal (et roi d'Aragon de 1464 à 1466), à qui Santillana adressait sa fameuse lettre. Chassé de son pays en 1449 par des infortunes politiques, le connétable passa en Castille sept années (1449-1456) pendant lesquelles il apprit le castillan. Dans ces *Coplas del contempto del mundo*, le poète célèbre avec une noble mélancolie les désenchantements de la vie; sa *Satyra de felice e infelice vida*, loin d'être une satire, est une imitation du *Sieruo libre de Amor* de Rodriguez de la Camara; sa *Tragedia dela insigne Reyna doña Ysabel*, loin d'être une tragédie, est une lamentation personnelle, mêlée de Job, de Boèce et de Boccace; bien qu'écrite sous forme de dialogue, elle ne contient pas la moindre trace d'intention dramatique. En prose, le connétable a presque tous les défauts de Mena; par contre, il a plusieurs de ses bonnes qualités en vers. Ses pensées sont élevées et, en supposant charitablement que la plupart de ses lusitanismes sont dus aux

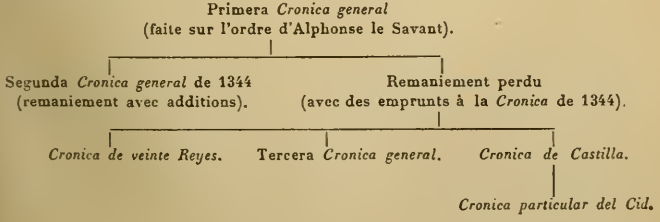
copistes portugais, on pourrait dire que sa langue est relativement pure — pour un étranger. Le point d'intérêt historique est celui-ci : Dom Pedro est peut-être le premier Portugais qui prenne rang dans la littérature castillane. Peut-être, disons-nous, car il ne faut pas perdre de vue la théorie qui ferait un Portugais de Yañez, ou de l'auteur, quel qu'il soit, du *Poema de Alfonso Onceno*.

Au lieu de nous occuper ici des poètes, très secondaires d'ailleurs, qui rimaient à Naples pendant les dernières années du règne de Jean II, nous suivrons dans ce chapitre le mouvement littéraire en Castille. La prose se développait d'après les modèles établis par Lopez de Ayala. En parlant de Mena, nous avons fait incidemment une allusion à la *Cronica del serenissimo rey don Juan el segundo deste nombre* imprimée pour la première fois en 1517 par Lorenzo Galindez de Carvajal (1472?-1560?). Qui l'a écrite? Il semble que plusieurs noms s'attachent à cette œuvre. Selon Galindez de Carvajal, l'esquisse primitive serait due à Alvar Garcia de Santa Maria († 1460), juif converti et frère de Pablo de Santa Maria (1350-1432); Mena, Rodriguez de la Camara, Pedro Carrillo de Albornoz, Diego de Valera, et Lope de Barrientos y auraient pris part; et ce dernier en aurait réclamé l'honneur, bien que presque tout le texte ait été remanié par Fernan Perez de Guzman. Biffons de la liste les noms de Mena, de Rodriguez de la Camara et de Perez de Guzman : avec ces suppressions, on pourrait accepter les attributions de Galindez de Carvajal comme autant de conjectures plus ou moins plausibles. Quels que soient les auteurs de cette chronique de Jean II, c'est un excellent ouvrage d'historiographie officielle. On a aussi attribué à Alvar Garcia de Santa Maria *La Coronica de don Aluaro de*

Luna, condestable delos reynos de Castilla y Leon, imprimée pour la première fois à Milan en 1546 par Alvaro de Luna, arrière-petit-fils du malheureux homme d'état. Cette attribution est insoutenable. La chronique du connétable, œuvre d'un avocat qui met une adresse merveilleuse au service de son esprit de parti, contient des passages déclamatoires d'une grande puissance : la dernière scène, « la mort du meilleur chevalier qu'il y eût de son temps dans toutes les Espagnes », est racontée avec une simplicité pleine d'art. Personne ne fut jamais aussi grand ni aussi bon que l'Alvaro de Luna de la *Coronica* anonyme, mais telle est la force de conviction, telle est l'éloquence du narrateur mystérieux que nous acceptons presque comme authentique le portrait de son héros méconnu.

Puisque nous parlons des chroniques ayant trait à des individus, nommons la *Cronica particular del Cid*, dont la date de composition n'est pas encore fixée. Quoiqu'elle n'ait pas été publiée avant 1512 (par Juan Lopez de Velorado, abbé de San Pedro de Cardeña), elle appartient probablement à notre époque, et est sans aucun doute basée sur la *Cronica general* d'Alphonse le Savant. Mais elle n'en dérive pas directement, étant empruntée d'abord à un remaniement de la *Cronica general* intitulé *Cronica de Castilla*[1]. On peut classer

1. Peut-être la parenté de ces refontes deviendra-t-elle plus claire en dressant la table suivante :



en trois catégories les variations de la version primitive : corruptions de texte, citations plus longues de *cantares*, et changements produits par l'insertion de légendes populaires d'une date postérieure. Précieuse parce qu'elle renferme d'anciennes versions de légendes ou de traditions qui allaient se répandre à travers les *romanceros*, la *Cronica particular del Cid* n'a qu'une autorité historique des plus faibles.

Ce n'était pourtant pas l'opinion de gens avisés pendant le règne de Jean II. « Cette chronique de Castille qui parle des exploits du Cid » est mentionnée respectueusement dans son croquis de l'amiral de Castille, Diego Hurtado de Mendoza, par Fernan Perez de Guzman (1376?-1460?), historien lui-même. Neveu de Lopez de Ayala et oncle de Santillana, il était inévitable qu'il débutât comme poète, et la première phase de son talent est représentée par quatorze compositions du *Cancionero de Baena*, dont quelques-unes — par exemple, la *pregunta* où intervient le perroquet (n° 553) — sont d'une légèreté fort rare chez ce grave moraliste. Il jouit sans doute d'une réputation considérable comme poète, puisque sept ou huit éditions de ses *Coplas* furent imprimées entre 1492 et 1564 : seules les *Coplas de vicios e virtudes*, la lamentation sur la mort d'Alonso de Cartagena († 1456), et les *Loores delos claros varones de España* surnagent encore dans l'amoncellement des treize mille vers de son œuvre poétique. Il y a là peut-être quelque injustice, mais il est à noter que les *Loores* ne sont que de l'histoire rimée, et que c'est l'histoire en prose de Perez de Guzman qui aura fait tort à ses vers. Mais tous les écrits en prose qui portent son nom ne sont pas de lui. Il n'a eu aucune part dans la chronique de Jean II, bonne compilation

officielle qu'il considérait comme suspecte à plusieurs égards; c'est Diego Rodriguez de Almella (1426?-1492?), qui écrivit la *Copilacion delas batallas campales* (1487) et le *Valerio delas estorias escolasticas de España*. La *Floresta de philosophos*, inédite jusqu'en 1904, n'est qu'un recueil de maximes.

La grande réputation de Perez de Guzman, celle qu'il mérite sans conteste, dépend d'un seul livre, *Mar de istorias* (impr. 1512), ou plus exactement de la dernière partie de ce livre. Le titre (peut-être aussi le fond) de cet ouvrage est redevable au *Mare historiarum* du dominicain Giovanni Colonna (né en 1298), qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme l'archevêque de Messine. La *Mar de istorias* comprend trois parties : dans la première, l'auteur s'occupe d'empereurs et de princes tels qu'Alexandre et Charlemagne; dans la deuxième, il traite de saints et de sages, parmi lesquels il compte le roi Arthur et Godefroi de Bouillon. A ces deux sections Perez de Guzman contribue peu sauf pour le style, et parfois pour une observation aigre-douce; ainsi, à propos de la légende du Saint Graal, cette remarque sournoise : « Quelque délicieuse et exquise qu'en soit la lecture, il y a là tant de choses étranges qu'on ne doit y prêter que peu de foi. » La troisième partie est intitulée : *Las Generaciones, Semblanças y Obras delos ecelentes reyes de España don Enrique el tercero y don Juan el segundo y delos venerables perlados y notables caualleros que enlos tiempos destos reyes fueron*. Perez de Guzman dit en avoir pris l'idée générale dans l'*Historia Trojana* de Guido delle Colonne qui y décrivit les gestes des héros de Troie. Quelle que soit l'exactitude de cette déclaration, l'auteur espagnol a fait une œuvre originale, et on peut bien

le dire, a inauguré un nouveau genre dans la littérature castillane. Il est vrai que Juan Gil de Zamora, à l'époque de Sanche IV, avait écrit quelque chose d'approchant dans son *Liber illustrium personarum* ou *Historia canonica et civilis;* mais cet ouvrage est rédigé en latin, langue que Perez de Guzman ne lisait pas très couramment, et le but est bien plus didactique que celui des *Generaciones, Semblanças y Obras*. Rios a fait un rapprochement entre Perez de Guzman et Tacite; « quelquefois, dit Puymaigre, il fait penser à Saint-Simon ». Ceux qui posaient devant lui (presque tous sont des hommes) n'étaient pas des Nérons, des Sénèques, des Tigellins, des Agrippines; lui-même n'avait pas l'esprit étroit de Saint-Simon, sa manie de questionner les domestiques : ce n'était pas un pauvre duc parvenu et pointilleux. Donc le parallèle n'est pas exact de tous points; néanmoins on pourrait au besoin le soutenir. Perez de Guzman est plutôt un Plutarque; bien que moins grand, il appartient à la même famille d'esprits : c'est un maître-portraitiste. Examinons au hasard quelques figures de sa galerie : le roi Henri III, gentil garçon devenu laid à dix-sept ans, le visage grave, la parole amère, mélancolique, de peu de talent, les rois n'en ayant pas besoin, à cause des sages conseillers qui les entourent; la reine Catherine, très grosse, maintien d'homme plutôt que de femme, chaste, buveuse, finalement paralytique; le connétable Ruy Lopez de Avalos, sorti du rang, bel homme, gai quoique podagre, aimable, mais (puisque nul mortel n'est sans défaut) avare et adonné à l'astrologie; Hurtado de Mendoza, petit, le teint anormal, élégant malgré son nez un peu plat, spirituel, insolent envers son roi, et « vieux marcheur » quoique ladre; Nuñez de Guzman,

laid, au cou court, très fort, le ton cassant, mais jovial avec ses amis, prodigue et dissolu. Enfin, deux hommes que nous connaissons : Lopez de Ayala, l'oncle de l'auteur, haut, svelte, craignant Dieu, appliqué à ses études, aimant trop les femmes ; Villena, court, corpulent, doué d'une grande aptitude à l'érudition, méprisé par les gentilshommes, manquant de sens pratique, goinfre et libidineux. De pareils portraits abondent chez Perez de Guzman : le modèle est pris sur le vif, sans excès de couleur, mais sans qu'il lui manque rien d'essentiel. Bien qu'âgé quand il composa *Las Generaciones, Semblanças y Obras*, le peintre a l'impitoyable acuité de vision de la jeunesse. Cromwell l'aurait trouvé à son goût; il n'omet jamais les taches de rousseur ni les verrues : seuls Ferdinand d'Aragon et Pablo de Santa Maria trouvent grâce à ses yeux. C'est une âme droite, hautaine, vaillante; il ne pardonne ni la faiblesse ni l'abdication des fonctions, ni la négligence du devoir. Il a des préjugés, peu dangereux, puisqu'il ne les cache point; il sait haïr, il éprouve pour le parvenu un dédain autrement justifié que celui d'un Saint-Simon. C'est un juge sévère, dur même, mais pas injuste de propos délibéré; l'histoire a confirmé la plupart de ses verdicts, l'artiste en lui l'ayant emporté sur l'homme de parti. Et n'oublions pas qu'à ses dons d'observation et d'intelligence, Perez de Guzman joint une maîtrise de la prose castillane serrée et lucide.

Une autre narration personnelle, intéressante quoique d'une facture inférieure, est l'*Historia del gran Tamorlan, e Itinerario y enarracion del viaje, y relacion dela embaxada* de Ruy Gonzalez de Clavijo († 1412). Tamerlan avait envoyé à Henri III deux jeunes filles, dont l'une est célébrée dans le *Cancionero de Baena* (n° 240)

par un poète anonyme qui serait, selon Argote de Molina, Alvarez de Villasandino. Désireux d'entrer en bonnes relations avec le conquérant mongol, Henri III lui dépêcha comme ambassadeurs Gonzalez de Clavijo, le moine Alfonso Paez de Sancta Maria et Gomez de Salazar; ces envoyés partirent du Puerto de Santa María le 22 mars 1403, et les deux premiers (Salazar étant mort en route le 26 juillet 1404) allèrent jusqu'à Samarcande (8 septembre 1404). Là ils furent conduits devant Tamerlan « qui ne voyait pas bien, étant si vieux que les paupières lui tombaient sur les yeux »; il avait alors près de soixante-dix ans, et devait mourir peu après (février 1405). Mais avant cet événement les deux envoyés castillans durent quitter Samarcande (18 novembre 1404) bien contre leur gré, et ils étaient de retour à Sanlúcar le 1er mars 1406. Gonzalez de Clavijo, qui devint chambellan d'Henri III, a rédigé un excellent compte rendu de ce long voyage; il décrit les pays lointains qu'il a traversés, les mœurs des tribus parmi lesquelles il vagabondait, les fêtes données par Tamerlan pour célébrer les noces de ses petits-fils, la justice terrible du grand chef qui fit pendre son premier magistrat et décapiter des bouchers et des cordonniers malhonnêtes, l'hospitalité généreuse de la sultane, qui n'était heureuse que quand ses convives tombaient ivres-morts, les étranges girafes envoyées en présent par le sultan du Caire, les éléphants effrayants et enjoués, les vins coupés de koumis, enfin mille observations curieuses. Son récit est-il exact? Mariana, qui le lisait dans la première édition publiée par Argote de Molina en 1582, n'en était pas certain, si l'on en juge par sa sèche allusion à l'ouvrage qui raconte « minutieusement tous les détails de l'ambassade et bien d'autres, merveilleux s'ils

sont vrais ». Ces doutes se sont renouvelés de nos jours; pourtant, bien que l'auteur se trompe et qu'il soit trahi parfois par sa crédulité naïve, il n'y a pas de bonne raison pour se méfier de cet observateur intelligent qui écrit, malgré quelques répétitions, avec une agréable clarté.

C'est une charmante narration d'aventures que *El Victorial*, livre inachevé, commencé probablement vers 1431, et publié en 1782, avec force lacunes, par Llaguno y Amirola sous le titre de *Cronica de don Pero Niño, conde de Buelna*. Ce Pero Niño, devenu comte de Buelna en 1431, sut prendre ses précautions contre l'oubli ; il eut à sa solde Alvarez de Villasandino pour chanter ses premières amours (*Cancionero de Baena*, n°s 10, 32, 33, 42), et fut assez prévoyant pour composer lui-même sa propre épitaphe constatant qu'il « fut toujours vainqueur et jamais vaincu, sur terre ou sur mer ». Il ne fut pas moins heureux en choisissant pour chroniqueur son ancien porte-fanion Gutierre Diez de Games, ou Diaz de Gamez (1379?-1450), loyal serviteur qui a rédigé une histoire de la vie de son chef de 1375 à 1446. Pero Niño y brille d'une façon éclatante; il a aimé la plus belle et la plus vertueuse des femmes, il a toujours été au premier rang dans d'innombrables combats : ce serait intolérable, si le portrait était tracé d'une main moins habile. Mais nous avons affaire à un narrateur exquis, qui a beaucoup vécu et beaucoup lu, qui cite les strophes (50-81) du *Libro de Alixandre* « parce que les vers vont plus droit au cœur que la prose », qui parsème ses pages d'allusions littéraires, qui raffole des chansons françaises — les *lais*, *delais*, *virolais*, *chazas*, *reondelas*, *complaintas* et *baladas* — qu'il entendait au château de Renaud de Troie près de Rouen. Il nous donne de bril-

lants aperçus d'une existence de fanfaronnades, de guerres, de fêtes fastueuses, de folies magnifiques. Avec cela, le bon sens du conteur ne s'endort pas; il introduit à propos des réflexions graves, des comparaisons suggestives, et dans au moins une de ses envolées chevaleresques il atteint à une grandiloquence hautaine que Cervantes n'a pas beaucoup surpassée dans le fameux discours sur les lettres et les armes prononcé par Don Quichotte.

Un autre livre digne de mention fut écrit sous le titre d'*Andanças e viajes, por diuersas partes del mundo auidos* par le chevalier cordouan Pero Tafur (1410?-1484?), dont la narration ne fut publiée qu'en 1874 d'après un manuscrit du XVIIIe siècle. Ayant servi sous Luis Gonzalez de Guzman, maître de l'ordre de Calatrava, Tafur quitta l'Espagne, vraisemblablement pendant l'automne de 1435, et n'y revint qu'au printemps de 1439 : c'est ce qui semble probable, car Tafur n'abonde pas en détails chronologiques. Il est le précurseur du touriste moderne, curieux, crédule, irréfléchi, audacieux, et d'une délicieuse naïveté. Nous ne nous intéressons guère aux grands personnages auxquels Pero Tafur eut l'honneur d'être présenté, bien que sa rencontre avec Niccolò Conti ne manque pas d'intérêt. L'attrait du récit est ailleurs : dans la personnalité de l'écrivain lui-même, ses saillies spontanées, son esprit irrespectueux, sa curiosité qui le fit pousser ses explorations jusqu'au val d'Ébron, lieu vénérable où (toujours selon le gentil voyageur) « on dit que se trouvent les tombes d'Adam et d'Eve ». La phrase est savoureuse et révélatrice, sans aucune intention de moquerie ou d'irrespect. Quoique peu fervent, Tafur est croyant bien pensant comme tout le monde; mais on pressent l'approche

de l'esprit critique qui se garde de trop affirmer, et dont il dut avoir besoin lorsque, rentré en Espagne, il devint *regidor* de Cordoue.

La passion pour les aventures s'exprima sous des formes très diverses. De bonne heure, pendant le règne de Jean II, Pero Niño s'était distingué à l'étranger par ses passes d'armes aux joutes tenues dans la place de la Petite-Bretagne, et à la Cousture Sainte-Catherine, près de Paris. De semblables tournois devinrent à la mode en Espagne : les chevaliers aventureux s'y rencontraient, et des hommes mûrs comme Alvaro de Luna et Santillana ne dédaignaient pas de prendre part à ces enfantillages périlleux. Dans le *Libro del Passo honroso defendido por el excelente cauallero Suero de Quiñones* nous avons le récit rédigé par le notaire officiel, Pero Rodriguez de Lena, et résumé plus d'un siècle après (1588) par Juan de Pineda. Il y est dit comment Suero de Quiñones, chevalier âgé de vingt-cinq ans, avait fait le vœu de porter tous les jeudis autour du cou un anneau de fer, symbole de la captivité dans laquelle sa dame le tenait; il s'engageait à aller, avec neuf autres chevaliers, défendre le pont de San Marcos, à Órbigo (près de León), contre les champions de l'Europe. Le tournoi, qui dura du 10 juillet au 9 août 1434, est décrit par Lena, témoin oculaire, avec la précision minutieuse d'un procès-verbal. Suero de Quiñones et huit de ses compagnons furent blessés; un de leurs opposants fut tué; un des chevaliers, en reconnaissance de n'avoir pas perdu la vie pendant le tournoi, jura que désormais il ne courtiserait plus les nonnes. Ces traits tragiques ou comiques importent peu à Lena; il considérait sept cents combats comme la chose la plus naturelle du monde, et il continua à en dresser la liste avec l'imper-

turbable gravité d'un croupier à une table de jeu. Son récit, quoique sans mérite littéraire, est intéressant comme document, car il témoigne — ce que laisse déjà deviner Froissart — que les romans de chevalerie n'étaient guère éloignés de la réalité.

Les exploits insensés de Suero de Quiñones et de ses camarades sont les manifestations pratiques qui devaient avoir leur contrepartie dans la littérature. En laissant de côté *El Cavallero Cifar*, peu connu selon toute probabilité, le roman de chevalerie s'était insinué en Espagne dès le XIVe siècle : nous pourrons mieux essayer de rechercher comment il y vint quand nous en serons au meilleur exemple du genre : *Amadis de Gaula*. Pour l'instant il suffit de dire que la ligne de démarcation entre les récits chevaleresques et les annales, est souvent des plus incertaines. A une époque postérieure, parfois l'auteur d'un roman semble vouloir le faire passer pour une chronique; c'est le cas, par exemple, de Feliciano de Silva qui intitulait un de ses romans extravagants : *La coronica de los muy valientes y esforçados e inuencibles caualleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes* (1532). Parfois, en revanche, le grand public acceptait comme une histoire sérieuse une compilation fantastique : c'est le cas de la *Coronica Sarrazyna* ou *Cronica del rey don Rodrigo con la destruycion de España*, composée vers 1443 par Pedro de Corral, qui attribua son livre à Eleastras et Alanzuri, chroniqueurs du roi Rodrigue, et à un certain Carestas qui aurait vécu au VIIIe siècle sous Alphonse le Catholique. Ces personnages n'ont jamais existé. Sans doute Corral, peut-être frère cadet du bizarre aventurier Rodrigo de Villandrando (1387?-1457?), utilisa quelques sources réellement historiques, les chroniques générales

et la chronique dite du Maure Rasis; mais il se lassa bientôt de ces recherches pénibles, prit des matériaux plus romanesques dans la *Cronica Trojana*, et enfin adopta les fictions de la chevalerie, en les modifiant à son gré. En vain Perez de Guzman le dénonçait-il comme un homme léger et présomptueux : en vain flétrit-il la *Coronica Sarrazyna* comme un amas de mensonges. L'ouvrage de Corral était dans toutes les mains; Auzias March le prenait au sérieux, et il était imprimé au plus tard en 1499. La manie de la chevalerie avait le dessus; la compilation de Corral n'est guère autre chose qu'un roman chevaleresque, et son succès préludait à un véritable détraquement littéraire.

Au moment même où Corral fabriquait ses fictions pittoresques, un autre écrivain s'occupait de la narration historique dans la *Chronica intitulada Atalaya delas Coronicas*, œuvre composée en 1443 et encore inédite. C'était Alfonso Martinez de Toledo (1398?-1470?), et il y a assez de ressemblance entre son *Atalaya* et la *Coronica Sarrazyna*, pour que l'on se soit demandé si l'un de ces écrivains a copié l'autre, ou si leurs deux récits dérivent d'une source commune. La réponse à cette question ne saurait importer à la réputation de Martinez de Toledo, qui n'est fondée ni sur l'*Atalaya delas Coronicas* ni sur ses vies inédites (1444) de saint Isidore et de saint Ildephonse, mais sur un ouvrage antérieur d'un genre très différent. Nos renseignements sur la vie de Martinez de Toledo sont fort incomplets. On conjecture qu'il naquit à Tolède, et qu'il fit ses études à Salamanque; il se dit bachelier : nous n'en savons pas davantage. Il aurait passé quelque temps en Aragon, puis à Barcelone; à une date inconnue il devint archiprêtre de Talavera, dont le chapitre, au temps de

l'archiprêtre de Hita, n'était pas réputé par son austérité. Martinez de Toledo était déjà aumônier de Jean II en 1438 : dix ans plus tard il avait une grasse prébende à la cathédrale de Tolède, et en outre une chapellenie lucrative; on entend parler pour la dernière fois de ce bon « cumulard » le 3 septembre 1466; nous ignorons les dates précises de sa naissance et de sa mort.

Il est surtout connu comme l'auteur d'un ouvrage qu'il écrivit en 1438, ouvrage « sans baptême, qui portera le nom *Arcipreste de Talavera* partout où il sera apporté ». La postérité en a disposé autrement; six ou sept éditions du livre ont été publiées entre 1495 et 1547, et nous voyons ainsi qu'en 1498 il avait pour titre *El Corbacho;* quelques éditions sont intitulées *Tratado contra las mugeres* ou *Reprobacion de loco amor;* un titre non autorisé, celui de *Reprobacion del amor mundano*, phrase empruntée au premier chapitre de l'ouvrage, a fait concurrence à *El Corbacho*, mais c'est ce dernier qui a prévalu jusqu'en 1901, année où le vrai titre lui a été restitué. La popularité du titre *El Corbacho* a fait penser à une imitation de Boccace qui est cité deux fois dans le texte, mais la ressemblance entre *El Corbacho* et *Il Corbaccio* est purement superficielle. Pour des raisons chronologiques il est plutôt difficile que l'archiprêtre de Talavera, avant d'écrire *El Corbacho*, ait lu le *Libre de consells* du Valencien Jaume Roig; mais il connaissait bien le *Libre de les dones* écrit en catalan par le franciscain Francesch Eximeniz († 1409), ouvrage très répandu au moment où le jeune Martinez de Toledo se trouvait à Barcelone, et en effet son exemplaire du *Libre* existe encore. Mais, quoique les deux œuvres s'occupent d'un sujet analogue, leur manière de le traiter diffère beaucoup. Martinez de Toledo commence par blâmer les fai-

blesses des deux sexes, mais il abandonne bientôt cette dénonciation générale pour se livrer à une brillante série d'invectives contre les femmes : il est vrai que dans la troisième partie il revient aux hommes, mais c'est par manière d'acquit, en affectant une impartialité qui, d'ailleurs, ne peut tromper personne. On devinerait qu'il avait lu l'archiprêtre de Hita, même s'il ne le citait pas deux fois. Les citations ne prouvent pas grand'chose, car Martinez de Toledo cite aussi Sanchez de Vercial qui ne l'a nullement influencé. Les deux archiprêtres appartiennent à la même famille intellectuelle. Martinez de Toledo n'a pas l'urbanité diabolique de Ruiz, mais il rivalise avec lui d'esprit malicieux, de parodie perverse, d'intentions perfides, et il est bien plus riche en sarcasmes, en adages, en proverbes. L'opulence de son talent atrabilaire fournit au moins un passage à l'auteur anonyme de la *Célestine*; et même aujourd'hui, malgré leur fureur aveugle, leur parti pris, leur diction parfois embrouillée, leur vocabulaire bizarrement alambiqué, les satires cinglantes de cet extraordinaire archiprêtre éveillent âprement l'intérêt.

Un autre bachelier, dont nous savons peu de chose, est Alfonso de la Torre, l'auteur de la *Vision deletable dela philosophia e delas otras sçiençias*, traité composé vers 1440 sur les instances de Juan de Beamonte, prieur de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et précepteur de l'infortuné Carlos de Viana (1421-1461), ce prince si injustement malmené dans *El piadoso aragonés* (1635), un des plus faibles drames que Lope de Vega ait écrits. D'après le titre, Alfonso de la Torre (qu'on suppose originaire de Burgos et attaché au collège de Saint-Barthélemi à Salamanque en 1437) nous offrirait un roman philosophique et allégorique; en réalité, son œuvre est

un traité à la manière de Boèce, une encyclopédie médiévale qui n'apporte presque aucune idée nouvelle. Torre ne veut pas démocratiser la prose, comme Martinez de Toledo; il reste dans la tradition de ses aïeux, et son ouvrage est précieux comme exemple du style officiel de cette époque. L'auteur est érudit, intelligent et ingénieux; sa forme est large et forte : c'est indubitablement un des meilleurs prosateurs du xve siècle. Ticknor a remarqué avec raison que l'œuvre de Torre ne tarda pas à tomber dans l'oubli : une version italienne en fut imprimée en 1556, mais le traducteur, Domenico Delfino, la donna comme une œuvre originale — si bien que plus d'un siècle après, en 1663, le juif Francisco de Caceres utilisait cette version italienne en en publiant à Anvers une re-traduction en espagnol.

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE D'HENRI IV ET DES ROIS CATHOLIQUES (1454-1516).

Le mouvement littéraire de la cour de Jean II fut continué hors d'Espagne par des poètes de la suite d'Alphonse V d'Aragon (1385-1458). Ce prince, dont la défaite à Ponza (1435) fut chantée par Santillana, prit sa revanche huit ans plus tard, conquit Naples en 1443, et y devint le protecteur de nombreux érudits, tels qu'Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), plus tard pape sous le nom de Pie II, l'auteur de l'*Historia de duobus amantibus* (1444), roman qui ne tarda guère à être célèbre et dont il fut fait une admirable version castillane (impr. 1496). Les versificateurs émigrés sont représentés dans le *Cancionero general* (1511) d'Hernando de Castillo, dans le *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), et dans un recueil imprimé bien tardivement (1872) : le *Cancionero de Stuñiga*, ainsi appelé parce que les deux premiers poèmes du volume sont de Lope de Stuñiga, un des chevaliers qui disputèrent le *Passo honroso* aux côtés de son romanesque cousin Suero de Quiñones. Le père de ce poète, Iñigo Ortiz de Stuñiga, avait déjà deux

poèmes (nos 418 et 576) dans le *Cancionero de Baena;* la tradition de la poésie de cour persiste chez le fils, dont les huit poèmes ont un fini excellent. Juan de Tapia fait preuve de talent et de complaisance en chantant les charmes de la maîtresse d'Alphonse V, Lucrezia Aniano, autour de laquelle se forma un petit groupe de poètes flagorneurs. Il est à noter que plusieurs des poètes qui accompagnèrent Alphonse V étaient catalans et que, dans leur nouveau milieu italien, ils préférèrent le castillan à leur langue maternelle. L'un d'eux est Pero Torrellas (ou Torroella), autrefois majordome du prince de Viana; Torrellas jouit d'une notoriété peu méritée grâce à ses *Coplas delas calidades delas donas*, treize strophes qui suscitèrent une série de répliques et de réparties : ce n'est qu'une pauvre satire, débordant d'injures niaises contre les femmes, un thème d'écolier fait sans conviction. Torrellas a voulu se montrer fort; il n'a été que bruyant, et il se dédit en prose dans le *Cancionero* d'Herberay. L'Aragonais Juan de Villalpando présente un certain intérêt historique : il est vrai qu'il ne se fait pas beaucoup remarquer dans le *Cancionero de Stuñiga*, mais il a écrit ailleurs quatre sonnets en vers d'*arte mayor;* ces compositions hybrides se conservent aussi dans le *Cancionero* d'Herberay. Un retour à l'allégorie dans *La Nao de Amor* de Juan de Dueñas témoigne de l'influence de Dante et de Mena, et la saveur de ce même Dante se trouve aussi chez Juan de Andujar, dont le meilleur poème, — *Loores al señor Rey don Alfonso* — ne figure pourtant pas dans le *Cancionero de Stuñiga*, mais a été recueilli dans les *Rimas inéditas del siglo XV* publiées par Eugenio de Ochoa. Le poète le meilleur et le plus fécond de ce groupe hispano-napolitain est Carvajal (ou Carvajales), curieux expé-

rimentateur qui nous a laissé deux *romances* signés de son nom, et qui s'essaya courageusement dans le vers italien. Carvajal est né chanteur; il a le véritable élan lyrique et un accent vibrant et martial qui contraste fort avec les fadaises courtoises de la plupart de ses compagnons à Naples. Un des rimeurs de la cour d'Alphonse V fut un fils de crieur public, Juan de Valladolid, connu aussi sous le nom de Juan Poeta : il va sans dire que l'on a exclu du recueil aristocratique de Stuñiga ce pauvre homme qui est mieux à sa place parmi les obscénités du *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Bien qu'il soit difficile de le juger, puisque toute son œuvre a péri sauf six ou huit poèmes, il semble avoir été un pauvre hargneux d'un talent infime, qui doit ce qui reste de sa renommée ignominieuse à la grossièreté de ses polémiques avec son confrère juif, Anton de Montoro, et d'autres plus nobles, comme Gomez Manrique, qui ne manquèrent pas de le payer de retour.

Nous avons dit que Juan de Dueñas procède de Mena. Les trop célèbres *Coplas del Provincial* laissent bien loin derrière elles les *Coplas de Ay Panadera!* , attribuées sans motif à Mena. C'est une satire politique en même temps qu'une pasquinade cruelle contre des particuliers; des femmes aussi bien que des hommes y figurent sous leur nom; comme dans une maison religieuse, le Provincial supposé fait une enquête sur la conduite des uns et des autres; personne n'échappe à l'accusation des crimes les plus répugnants. C'est un honteux exercice de diffamation ou de calomnie dont l'expression atteint par endroits une virulence heureuse : son obscène malignité ferait presque excuser les tentatives qui furent faites en vue de son anéantis-

sement. Notons que Beltran de la Cueva y est mentionné (*copla* 4) comme « fray duque de Alburquerque », titre qui n'existait pas avant 1465; notons aussi l'allusion à Miguel Lucas de Iranzo (*copla* 5), comme vivant encore. Or ce « comte sans comté » fut assassiné le 22 mars 1473. La date de composition se placerait donc entre 1465 et le printemps de 1473. On a attribué le libelle à Rodrigo Cota, à Anton de Montoro, à Hernando del Pulgar, et à Diego de Acuña (à qui l'on attribue aussi une continuation du *Provincial*). De ces candidats, celui vers lequel penche la balance des probabilités est Cota : pourtant le manuscrit de l'Académie de l'Histoire n'a peut-être pas tort en attribuant cette ordure à la collaboration d'un groupe de médisants.

Une autre satire politique, les *Coplas de Mingo Revulgo*, se composant de trente-deux stances de vers octosyllabiques, est d'un mérite supérieur. Elle aussi a été attribuée à Cota, et avec moins de raison encore à Mena, qui était mort huit ans avant la composition des *Coplas* (1464). Sarmiento, adoptant l'indication de Mariana, veut que le *Mingo Revulgo* soit d'Hernando del Pulgar, qui en fit un minutieux commentaire; mais il s'appuie seulement sur cette supposition que « nul autre que le poète n'était capable de se commenter si clairement ». C'est une hypothèse : l'auteur de la satire est inconnu. Le fond en est simple. Deux bergers, Mingo Revulgo et Gil Arribato, représentant respectivement la classe inférieure et la classe supérieure, se rencontrent et dissertent sur les abus sociaux. Mingo Revulgo prétend que c'est au roi dissolu Candaulo (Henri IV), à la bergère portugaise (Guiomar de Castro, maîtresse du roi), au loup qui dévore les brebis (Beltran de la Cueva, favori d'Henri IV) qu'il faut reprocher la

ruine d'Esperilla, cette pauvre petite Espagne. Gil Arribato soutient qu'il faut de la foi, que s'il a tant à souffrir le peuple n'a que ce qu'il mérite à cause de ses péchés, que de plus grands maux viendront si l'on ne se repent pas, et il finit par louer l'*aurea mediocritas* du bourgeois. Le ton du *Mingo Revulgo* est plus modéré, moins personnel que celui du *Provincial;* les allusions à Henri IV et à ses vices sont voilées, les attaques contre les maux courants sont plus générales, plus discrètes; l'accent en est infiniment plus sérieux et plus élevé. Écrit en dialogue, mais dépourvu d'action dramatique, *Mingo Revulgo* est comme une anticipation des églogues de Juan del Enzina. Dans un certain sens, l'intérêt de l'œuvre réside dans ce fait qu'elle est la première des satires populaires effectives. Gardons-nous, cependant, de dire que c'est une composition d'origine populaire : quelques traits d'érudition trahissent la main d'un lettré qui n'a accepté le parler du peuple que comme un artifice, comme une sorte de paravent.

Parmi les poètes de cette époque, le juif converti Anton de Montoro, *el Ropero de Cordoba* (1404?-1480), occupe une place à part. Cet auteur versatile cumula la profession de versificateur et celle de fripier (*ropero*), et ses rivaux, regimbant sous ses attaques insolentes, lui jetèrent fréquemment à la face l'humilité de son métier. Sauf quand il plaide virilement la cause de ceux de sa race persécutés et massacrés par une populace sanguinaire, Montoro échoue dans ses efforts sérieux. Il est platement prosaïque dans son poème sur les assassinats commis par Fernando Alfonso de Cordoba, beau sujet dont Lope de Vega a tiré un drame superbe : *Los Comendadores de Cordoba.* Il manque de goût et de mesure; il veut complimenter et il flagorne; il veut

louer, et il blasphème; son talent est ailleurs. Ses vers picaresques, spécialement ceux à l'adresse de Juan de Valladolid, sont pleins d'une gaieté truculente qui nous amuse presque autant qu'elle amusa Santillana; mais il est de ces auteurs qu'il vaut mieux lire par extraits que dans l'ensemble. On le soupçonne de complicité dans les *Coplas del Provincial*, et l'on suppose qu'il est responsable des deux plus scandaleuses pièces du *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Ce sont le *Pleyto del Manto* et une soi-disant « œuvre spéculative », d'une obscénité telle que l'on n'en ose citer même le titre : cette dernière pièce, qui prétend être l'œuvre de Fray Bugeo Montesino, parodie d'une manière immonde les *Trezientas* de Mena. Qu'on ait pensé au premier abord à Montoro comme ayant pu écrire cette « œuvre spéculative », c'est assez pour indiquer le penchant de son talent; mais il n'est que juste de reconnaître, malgré sa basse indécence, sa verve friponne.

Il est étrange de trouver que ce fripier éhonté compta parmi ses admirateurs Juan Alvarez Gato (1430?-1496), le chevalier madrilène dont Gomez Manrique disait qu'il « parlait perles et argent ». C'est beaucoup dire, mais Alvarez Gato en effet est un versificateur élégant, du meilleur ton. Ses poèmes d'amour, nuancés d'une légère ironie courtoise, dénotent une noblesse de sentiments rare à son époque, et l'expression en est au niveau de la pensée; ses poèmes sacrés, passe-temps de sa vieillesse, manquent d'onction, mais ici encore la forme achevée sauve de l'oubli ses *villancicos* et le place parmi les meilleurs prédécesseurs de Juan del Enzina. Son ami intime, Hernan Mexia, le *veinticuatro* de Jaén, a acquis une réputation par son poème sur *Los*

Defectos delas condiciones delas mugeres : écrite en imitation de Pero Torrellas, cette satire dépasse le modèle en force, en fantaisie drôlatique et en esprit malicieux.

Issu d'une famille illustre dans les fastes de l'Espagne, Gomez Manrique (1415?-1490?) prit part naturellement aux rébellions organisées par la noblesse contre Jean II et Henri IV. Dans la littérature il a atteint une distinction plus réelle. Dans les pièces allégoriques, telles que la *Batalla de amores*, il parodie les modèles galiciens; une fois même il réplique en cette langue à un certain Don Alvaro, peut-être l'Alvaro de Brito dont les poèmes se trouvent dans le *Cancioneiro geral* de Resende. Gomez Manrique, le dernier poète castillan qui se serve du galicien, se joint alors à l'école italienne, et il va de soi qu'il a choisi la forme allégorique pour lamenter la mort de l'oncle qui l'y avait initié : *El Planto delas virtudes e poesia por el marques de Santillana.* Il est devenu de rigueur de louer *El Planto*, mais cette pièce est loin d'être un des plus heureux efforts de l'auteur ; elle est bien inférieure en force pathétique aux vers sur Garcilasso de la Vega, mort à Baza en 1455 : en tendresse poignante et en douleur communicative elle ne saurait se comparer aux vers que le poète adressa à sa femme lors de la mort prématurée de deux de leurs enfants. Il s'est élevé là à une intensité d'émotion poignante qu'il n'a jamais retrouvée. Ne parlons pas de ses *coplas* où il plaisante le malheureux vagabond Juan de Valladolid à la manière de Montoro, avec autant de brutalité mais moins d'esprit. Il n'avait pas le don de l'humour, et sa préoccupation manifeste de la forme diminue l'effet de ses mauvaises plaisanteries. En revanche, un raffinement

chevaleresque inspire sa réfutation de Torrellas : *Coplas que fizo Mosen Pero Torrellas contra las damas, contradichas por Gomez Manrique;* et des sous-entendus menaçants se font sentir dans les *Coplas para el señor Diego Arias de Avila*, satire inquiétante voilée sous des formes respectueuses.

Cependant Gomez Manrique a acquis une importance plus grande dans un autre champ littéraire. Le drame primitif a dû prolonger son existence en Castille longtemps après la rédaction de l'*Auto delos Reyes Magos :* le fait est démontré par les textes législatifs. Pour l'Est de la Péninsule, les indications constatant l'existence d'un mouvement dramatique ne manquent pas. Vers la fin du xve siècle Domingo Mascó aurait écrit *L'hom enamorat y la fembra satisfeta*, tragédie qui a disparu; une partie des traductions de Sénèque dues à Antoni Vilaregut est pourtant conservée, et l'intérêt populaire pour le drame serait démontré par la *Representació de la Asumpció de madona Santa Maria*, œuvre du xive siècle, d'où dériverait le *Misterio de Elche* que l'on joue encore dans cette ville le 14 et le 15 août de chaque année. On ne saurait admettre raisonnablement une séparation absolue entre les coutumes de la couronne d'Aragon et celles de Castille. Dans les deux royaumes, les cérémonies qui avaient lieu le jour de la Fête-Dieu, durent prendre peu à peu la direction qui conduisit enfin au développement de l'*auto sacramental*. Dans les deux royaumes, à s'en tenir au témoignage de Rios, des érudits auraient traduit les tragédies de Sénèque sous le règne de Jean II. Les chroniques parlent aussi des *momos*, qui devaient être des danses ou des bals masqués, avec peut-être de courtes récitations ayant un caractère légèrement dramatique. Mais nulle part nous

ne trouvons trace du théâtre populaire qui dut exister de quelque façon subreptice et dissimulée, et nous n'avons même aucun exemple de ces autres représentations plus ou moins aristocratiques antérieures à *La representacion del Nacimiento de Nuestro Señor*. C'est un petit drame liturgique de 180 vers octosyllabiques que Gomez Manrique aurait écrit pour être joué vers le milieu du xve siècle au couvent de Calabazanos, dont sa sœur était la supérieure; les interlocuteurs sont saint Joseph, la Vierge, un ange, trois bergers, saint Gabriel, saint Michel et saint Raphaël : les instruments de torture de la Passion sont présentés un par un à l'Enfant Dieu, le tout se terminant par une berceuse, chantée sur l'air d'une chanson populaire. De construction plus simple encore est une pièce sur la Passion : [*Lamentaciones*] *fechas para Semana Santa*, où paraissent saint Jean, la Vierge et la Madeleine, bien que cette dernière ne prenne aucune part au dialogue; l'*estribillo* ou refrain — *Ay dolor!* — qui clôt chaque stance indique que cette pièce était destinée à être chantée, c'est-à-dire que les vers étaient débités sur un ton de psalmodie, condition habituelle des représentations en plein air.

A défaut d'exemples plus anciens du drame religieux après l'époque de l'*Auto delos Reyes Magos*, ces essais rudimentaires de Gomez Manrique ont pour nous tout l'intérêt des choses nouvelles. Leur importance historique n'est dépassée que par celle de deux pièces profanes, dont l'une fut écrite pour commémorer la naissance d'un neveu : rien de plus simple, sept huitains adressés au nouveau-né par chacune des Vertus Cardinales. Ce n'est pas le seul *momo* que l'auteur nous a laissé : au même genre appartient l'autre pièce qu'il écrivit vers no-

vembre 1467 sur les instances de l'Infante Isabelle pour célébrer le quatorzième anniversaire du jour de naissance de son frère Alphonse (1454-1468), prétendant à la couronne de Castille. La future Reine Catholique joua le rôle d'une Muse, et termina la fête en prononçant le dizain que Gomez Manrique avait écrit pour elle. En somme il pressentit les éléments sacrés et profanes du théâtre espagnol.

Sa renommée a été éclipsée un peu injustement par celle de son neveu, Jorge Manrique (1440?-1479), guerrier brillant et partisan de la reine Isabelle qui avait hérité des droits de l'Infant Alphonse. Il périt dans une rencontre sous les murs de la forteresse de Garci-Muñoz. Nous possédons de Jorge Manrique une cinquantaine de poèmes dont la plupart se trouvent recueillis dans le *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo; deux de ces compositions sont reproduites dans le *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519); et quelques autres pièces figurent dans les *Cancioneros* de Tolède (1527) et de Séville (1535). Comme son oncle, il manquait d'humour; les vers qu'il adresse à sa belle-mère sont d'un comique forcé et presque vulgaire; quand il écrit des acrostiches amoureux, des *esparsas* et des *preguntas* dans le style artificiel de son époque, il se conforme habilement aux règles de ces amusettes courtoises. Il fait preuve d'une adresse accomplie : rien de plus. Mais il eut en 1476 un moment glorieux. Les quarante stances intitulées : *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre* valent mieux que tous ses autres écrits réunis et ont conquis à leur auteur une immortalité qui, survivant à tous les caprices du goût, semble aussi assurée que celle de Cervantes.

On a émis l'idée que l'élégie de Jorge Manrique (car

c'est bien une élégie, sans larmes) dériverait, plus ou moins directement, du poème d'Abu'l-Bakâ Sâlih ar-Rundi sur la décadence du pouvoir musulman en Espagne[1]. Sans doute, en adoptant le même mètre que Jorge Manrique, Juan Valera a réussi à traduire de façon si ingénieuse le poète arabe que les ressemblances semblent des plus prononcées; mais il n'y aucune preuve que Jorge Manrique sût lire l'arabe; il avait des modèles plus voisins dans Sanchez Talavera et Santillana; et enfin, depuis la Bible jusqu'à nos jours, de sublimes lieux communs sur la mort abondent dans toutes les littératures, à un tel degré que l'hypothèse d'un plagiat, même inconscient, doit être péremptoirement rejetée. Certes il n'y a rien d'original dans le fond des *Coplas* : c'est tout simplement le triomphe du verbe qui rend, une fois pour toutes, les sentiments douloureux de la foule inexpressive, silencieuse, écrasée. Dans cette composition unique, Jorge Manrique se révèle comme un maître de l'orchestration lyrique : elle débute sur un mouvement lent, une lamentation solennelle sur la vanité des grandeurs, sur la fragilité de la vie : *tuba mirum spargens sonum*. Puis, sur le ton mineur, le poème module l'acceptation résignée d'une destinée mystérieuse pour se terminer par une symphonie superbe à laquelle semblent prendre part des harpes et des voix de séraphins. Toutefois les derniers vers nous laissent entendre la triste et douce musique de l'humanité :

y avnque la vida murio,
nos dexo harto consuelo
su memoria.

Ailleurs Jorge Manrique écrit avec une aisance aimable,

1. Voir Jean-Baptiste-André Grangeret de Lagrange, *Anthologie arabe* (Paris, 1828), pp. 141-149.

légère, frivole : dans cette pièce il se transforme, et devient génial. Camoens a imité le poème, comme on peut le voir dans la *Carta terceira* publiée par Juromenha; Montemôr et Silvestre l'ont glosé (Montemôr en fit même deux gloses); et Lope de Vega déclarait qu'il méritait d'être reproduit en lettres d'or (vœu qui a été exaucé récemment). Il fut traduit en latin vers le milieu du XVIe siècle, peut-être par l'humaniste Juan Hurtado de Mendoza; une vingtaine d'années plus tard Venegas de Henestrosa le mit en musique, et son heureuse fortune a persisté jusqu'aux temps modernes, car la belle traduction de Longfellow lui a acquis des milliers d'admirateurs dans les pays de langue anglaise.

A côté de ces *Coplas*, ce qui reste de poèmes du règne d'Henri IV doit paraître terne et languissant. Mais l'on doit mentionner Pero Guillen de Segovia (1413-1474?), qui, malgré son nom, était originaire de Séville. Il n'eut de chance ni pendant sa vie, ni après sa mort. Débutant sous le patronage d'Alvaro de Luna qui mourut sur l'échafaud, il passa comme trésorier dans la maison de l'archevêque-alchimiste Carrillo qui, après une résistance acharnée, dut se rendre aux Rois Catholiques. Malgré sa position chez Carrillo, il entretint toujours de bonnes relations avec Gomez Manrique dont il se proclama le disciple. Bien que ses poèmes soient peu nombreux — une trentaine à peine — ils n'ont pas été recueillis, et en attendant l'édition que M. Lang en prépare, il faut juger Guillen de Segovia principalement d'après *Los salmos penitenciales*, traduction versifiée des sept psaumes de la Pénitence qui se trouve dans le *Cancionero general*. Dans cette tentative d'introduire dans la littérature castillane un élément biblique — tentative que l'Inquisition fit plus tard avorter — il se trouve une

certaine dignité et surtout une allure personnelle forcément absentes des traductions en prose, telles que la version de la Bible faite antérieurement (1422-1433) par le rabbin Mosé Arragel de Guadalajara. Un autre ouvrage de Guillen de Segovia reste inédit : *La Gaya de Segovia ó Silva copiosissima de consonantes para alivio de trobadores*. C'est un dictionnaire — malheureusement mutilé — de rimes formé sur le modèle du *Libre de concordances* (1371 ?) de Jacme March.

La prose est représentée par le *Libro de Vida beata* de Juan de Lucena († 1506), ouvrage composé en 1463, imprimé en 1483. L'auteur, qui pendant son séjour à Rome entra au service de Pie II, ne fit qu'adapter ou traduire librement le *Dialogus de felicitate vitæ* (1445) de son contemporain Bartolommeo Fazio († 1457), un des érudits italiens protégés par Alphonse V d'Aragon à Naples. De même que Fazio dédie l'original à Alphonse VI d'Aragon, fils naturel de son ancien protecteur, Lucena dédie son arrangement castillan à *su celsitud cesarea* Henri IV de Castille. Dans ce « dialogue moral », les trois principaux interlocuteurs sont Santillana, Juan de Mena et Alfonso de Cartagena, évêque de Burgos; l'auteur lui-même n'intervient que dans les deuxième et troisième parties; il y parle peu, et seulement en réponse à l'appel de ses compagnons. On discute la question du bonheur, arrivant à cette conclusion pessimiste qu'il n'existe pas ici-bas, et qu'il se trouvera seulement dans la vie béatifique de l'autre monde. Lucena n'ajoute rien aux idées de son prédécesseur sur ce thème rebattu, mais sa distinction rend ces lieux communs attrayants. C'est aussi l'expression réussie, plutôt que le fond, qui prête quelque valeur à son *Epistola exhortatoria alas letras*, composition

de date postérieure, où il adresse des éloges flamboyants à la reine Isabelle, modèle des souverains et patronne de l'érudition. Nous n'avons pas à juger la souplesse de cet ecclésiastique courtisan; nous nous intéressons seulement à son style qui est excellent.

A cet égard il est supérieur au Ségovien Diego Enriquez del Castillo, chapelain et membre du conseil d'Henri IV dont il écrivit la *Cronica*. L'histoire de cette compilation est assez curieuse. L'auteur l'aurait toujours tenue au courant; quarante jours après la bataille d'Olmedo (20 août 1467), où les troupes d'Henri IV battirent les forces du prétendant Alphonse, Enriquez del Castillo tombait aux mains de l'ennemi à Ségovie; malgré le sauf-conduit qu'on lui avait accordé, il fut arrêté et ses papiers furent saisis : on y trouva un récit si peu flatteur de la bataille d'Olmedo que le prétendant vaincu menaça de mort le chroniqueur. Une version des faits, plus ample que celle donnée par Enriquez del Castillo lui-même, se trouve dans les *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum* d'Alfonso de Palencia, chroniqueur du parti adverse, auquel fut confié le manuscrit de son rival pour qu'il y introduisît les changements opportuns. Palencia dit avoir envoyé le manuscrit à l'archevêque Carrillo (1422-1482), un des personnages qui pâtissaient le plus du récit de la bataille d'Olmedo. Il en résulte que nous n'avons pas l'ouvrage d'Enriquez del Castillo tel qu'il le rédigea d'abord. Privé de son brouillon et de ses notes, il nous avoue franchement qu'il a dû se fier à sa mémoire (du moins pour reconstituer l'histoire des treize premières années du règne d'Henri IV) : de là, sans doute, la pénurie de dates et les incohérences qu'on peut lui reprocher. N'oublions pas non plus qu'une partie de

cette chronique fut écrite, et que toute cette seconde rédaction fut revisée, sous le règne des souverains qui avaient remplacé Henri IV; il est possible qu'à certains endroits l'auteur ait jugé prudent de modifier son texte, en atténuant les éloges et les blâmes de la rédaction primitive. Écrite avec une pompeuse correction et une superfluité d'apostrophes déclamatoires, cette *Historia del rey don Enrique el quarto* contient bien des ambiguïtés sonores qui donnent l'impression d'avoir été choisies pour n'offusquer ni les partisans du feu monarque, ni les chefs de la rébellion triomphante. Il serait excessif de dire qu'Enriquez del Castillo est déloyal envers son ancien protecteur, mais il en parle parfois avec une neutralité déconcertante. Il faut ajouter, équitablement, que sa timidité ne l'empêcha pas de voir : au premier chapitre, par exemple, ce roi à la mâchoire proéminente et allongée, aux tempes enfoncées, grand chasseur, vrai type de dégénéré, est d'une forte peinture. C'est un portrait vivant qu'Hernando del Pulgar a décalqué dans ses *Claros varones de Castilla*. Il est difficile de dire quand le livre d'Enriquez fut imprimé pour la première fois. L'édition de 1787, selon la page de titre, serait la deuxième : les bibliographes n'en connaissent pas de date antérieure.

Il n'y a aucune affectation d'impartialité dans l'œuvre historique d'Alfonso de Palencia (1423-1492), dont le nom vient d'être mentionné à propos du brouillon confisqué d'Enriquez del Castillo. Elevé chez Alfonso de Cartagena, évêque de Burgos, il passa plusieurs années au service du cardinal Bessarion (1403?-1472) en Italie, où il connut Georges de Trébizonde (1396-1484). Il fut loin d'en tirer le meilleur parti; évidemment il restait médiocre ou même nul en grec, car ses versions castil-

lanes de Plutarque (1491) et de Josèphe (1492) ne sont que des traductions de traductions latines. Mais il devint un latiniste compétent, et cette connaissance lui fut utile quand il se trouva de retour en Espagne. D'après une note, à la fin de *La Guerra y batalla campal delos perros contra los lobos*, cette œuvre aurait été écrite en 1457 ; la date doit être inexacte car, dans le dernier chapitre — la *despedida dela obra* — l'auteur exprime l'espoir qu'Henri IV, « l'illustre roi, père et appui de toutes les vertus » le nommera chroniqueur. En effet il succéda à Juan de Mena, comme chroniqueur et secrétaire latin d'Henri IV, le 6 septembre 1456. *La guerra y batalla campal delos perros contra los lobos* date donc de 1456; elle fut écrite d'abord en latin, et l'auteur dit qu'il l'a traduite en castillan pour essayer sa plume dans la composition historique; effectivement il a fait un récit allégorique de la bataille des chiens et des loups; ce pourrait être également une lutte entre deux partis politiques. Le style, vigoureux et direct, en fait l'intérêt principal. C'est aussi ce qui est séduisant dans le *Tratado de la Perfeçion del Triunfo militar*, écrit en 1459 : ici encore c'est de l'allégorie, mais moins directe, et avec des réminiscences de voyages qui donnent du relief à la narration. Il y a même de vrais éclats d'éloquence virile dans les louanges du soldat espagnol que Palencia place avec justice au rang des meilleurs guerriers d'Europe : ce n'est pas le chauvinisme vulgaire, c'est l'observation pénétrante d'un homme qui écrivit à un moment malheureux dans l'histoire de son pays, mais qui sait apprécier la valeur de ses compatriotes, et a comme la prescience des victoires retentissantes de l'avenir prochain. Le plus grave défaut de Palencia est sa tendance à latiniser sa construction. C'est un

défaut fort naturel, car on peut presque dire qu'il pensa en latin; son principal ouvrage est rédigé en latin, et peut-être au fond du cœur préférait-il cette langue à la sienne comme instrument de composition historique. Aussi est-il possible qu'il crût s'adresser à un public à la fois plus choisi et plus étendu en rédigeant sa chronique en latin. S'il en fut ainsi, il se trompa. Il n'entrait pas dans la politique de Ferdinand et d'Isabelle de ressusciter les souvenirs honteux du passé.

Seuls quelques fragments des *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum* ont été publiés; l'ensemble de l'œuvre est inédit. Palencia y a laissé un tableau de mœurs et d'événements, de 1440 à 1447, qui fait penser aux *Coplas del Provincial*. Débutant sous la protection d'Henri IV, il a passé à l'ennemi, en s'acharnant sur ses anciens amis. Il marque au fer rouge un grand nombre de personnages importants; son parti pris est si évident, qu'à la longue il devient inoffensif; cela cesse, enfin, d'avoir l'apparence de l'histoire : c'est un interminable récit de médisances recueillies par un témoin à charge haineux. Néanmoins, la lecture en est intéressante. Les mêmes événements, ou peu s'en faut, sont racontés presque du même point de vue dans une chronique castillane de cette époque. Palencia en est-il l'auteur? Cela est loin d'être prouvé, car il y a des divergences notables entre la chronique latine et la chronique castillane. Il appartient aux spécialistes d'établir avec précision les rapports entre l'une et l'autre. La tâche deviendra plus facile après les études de M. Paz y Mélia qui a publié récemment une traduction espagnole des *Gesta*, et d'un récit de la guerre de Grenade allant de 1480 jusqu'en 1489. Palencia se proposait sans doute de décrire la reddition de Gre-

nade, mais la mort l'interrompit en mars 1492 : on doit d'autant plus regretter cette interruption que l'auteur conserva jusqu'à la fin sa vision sévère, sa faculté de narration fraîche et mordante.

C'est une main d'ami qui a tracé la *Relacion de fechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, qu'on a attribuée à Diego Gomez, Pedro de Escurias et, avec plus de probabilité, à Juan de Olid. La personnalité de cet arriviste fastueux n'est pas des plus sympathiques, mais la chronique de ses faits contient des passages pittoresques qui nous initient à la vie contemporaine de l'Espagne.

L'année même de l'avènement des Rois Catholiques Ferdinand et Isabelle (1474), l'imprimerie était introduite en Espagne. Les bibliographes reconnaissent comme le premier livre imprimé en Espagne les *Obres o Trobes en lahors dela verge Maria*, recueil de vers pieux qui serait sorti des presses de Lamberto Palmart à Valence en 1474. Quarante-quatre poètes, la plupart catalans, y contribuèrent, en se servant du valencien; pourtant Francisco de Castelvi, Francisco Barceló, Pedro de Civillar et un rimeur anonyme — *Hum Castellá sens nom* — y écrivirent en castillan. A partir de 1474, les presses se multiplient, le mouvement intellectuel s'accélère, et nous arrivons au moment où il faudra faire nos adieux à la littérature médiévale.

C'est sous les Rois Catholiques qu'un genre né avec le xve siècle, les *romances*, a atteint son plein développement. Un *romance* est un poème mi-lyrique mi-narratif en vers de seize syllabes à assonance uniforme du commencement à la fin : telle est du moins la définition du *romance* typique, et bien qu'il y ait des exceptions

(des *romances* qui changent d'assonance ou qui ont un refrain), celles-ci sont rares parmi les *romances* vraiment anciens. Rejetons la fausse idée que les *romances* anciens se composaient de vers de huit syllabes assonancés de deux à deux : c'est le cas pour les compositions tardives et artistiques, mais non pour les *romances* d'inspiration populaire.

A quelle époque parurent les premiers *romances*? On en composa, disait-on jadis, dès que la langue fut formée; c'est du XIIe siècle, rectifia-t-on plus tard, que datent les plus anciens. Et l'on alla ainsi, diminuant de plus en plus l'ancienneté de ces petits poèmes. M. Menéndez Pidal établit naguère une théorie qui résolvait tous les problèmes relatifs aux *romances*. Les *cantares de gesta*, qui, à l'origine, étaient destinés à l'aristocratie, passèrent, à l'époque de leur décadence, des châteaux à la place publique : la récitation de ces longs poèmes enthousiasma tellement le peuple que celui-ci, retenant quelques bribes des épopées récitées devant lui par les jongleurs, créa spontanément et collectivement les *romances*. C'est au début du XIVe siècle que cette métamorphose aurait commencé à s'accomplir, et les plus anciens *romances* ne seraient autre chose que des fragments, plus ou moins modifiés, des dernières chansons de gestes. Nous ne connaîtrions pas le texte de ces *romances* primitifs, qui, transmis par la tradition orale, se seraient altérés sans cesse jusqu'au moment où l'imprimerie les fixa. En même temps que cette formation populaire, ou un peu après — ce point restait dans le vague — les jongleurs se mettaient eux aussi à composer des *romances*, et la vie héroïque contemporaine était poétisée par les combattants eux-mêmes dans les *romances* de la frontière (*fronterizos*). Sans

la moindre pitié pour cette théorie trop ingénieuse, M. Foulché-Delbosc a nettement démontré qu'aucune de ces assertions n'était prouvée; il a notamment fait ressortir combien l'hypothèse de la création des *romances* par une collectivité était invraisemblable, et quant aux *romances fronterizos*, il a rappelé, non sans quelque ironie, que pour qu'un *romance* puisse être contemporain d'un événement, il faut avant tout que cet événement ait eu lieu : or les trois *romances fronterizos* choisis comme exemples par M. Menéndez Pidal commémorent des faits imaginaires. Il est sans doute prématuré, ainsi que le fait remarquer M. Foulché-Delbosc, de vouloir établir actuellement une classification chronologique des *romances* : il semble bien que les *romances* paraissent non au début du XIVe siècle, mais vers l'an 1400, et rien n'autorise à penser que la forme sous laquelle ils nous sont parvenus diffère sensiblement de la forme primitive. Plusieurs *romances* se sont manifestement inspirés des poèmes épiques de la décadence, mais il n'est nullement établi que ces *romances* soient les plus anciens, et il est tout à fait invraisemblable qu'un *cantar de gesta* soit devenu un *romance* par transmission orale.

Vers le milieu du XVe siècle, nous voyons le marquis de Santillana, dans sa célèbre lettre à Dom Pedro, connétable de Portugal, parler dédaigneusement de ceux qui « contre tout ordre, règle et rythme, inventent ces *romances* et *cantares* qui font les délices de gens bas et serviles ». A cette époque personne n'estimait que ces productions plébéiennes fussent dignes d'être transcrites sur du vélin coûteux; le fait est que bien que la tradition orale nous en ait transmis quelques-uns, la plupart des anciens *romances* doivent leur

conservation à l'opportune invention de l'imprimerie.

Une des causes qui rendent fort difficile toute recherche relative aux origines du *Romancero* est l'anonymat de la presque totalité des *romances*. Les trois plus anciens auxquels ait été attaché un nom d'auteur seraient de Rodriguez de la Camara, et remonteraient à 1440 environ, mais peut-être Rodriguez de la Camara s'est-il borné à remanier ces trois poèmes. Deux autres, dans le *Cancionero de Stuñiga*, sont attribués à Carvajal (ou Carvajales), un poète de la cour napolitaine d'Alphonse V d'Aragon, et une de ses compositions — *Retrayda esta la reyna* — aurait été écrite en 1442. Un autre *romance* — *Alburquerque, Alburquerque,* — serait, ou pourrait être, postérieur de très peu au fait commémoré, le siège de cette ville par Jean II et Alvaro de Luna en 1430; mais il est prudent de se méfier : les événements, même les plus indiscutablement historiques, ont souvent attendu de longues années le poème qui devait les immortaliser. Le nombre de *romances* pouvant être datés avec quelque précision est fort restreint. Le *Cancionero espiritual* (1508) de Fray Ambrosio Montesino renferme un *romance* sur la mort (en 1491) d'Alphonse de Portugal, gendre des Rois Catholiques; ce *romance* se place donc entre 1491 et 1508, mais une approximation de ce genre, possible parfois à l'époque de l'imprimerie, est pratiquement invraisemblable au début du xve siècle. Nous avons de loin en loin quelques points de repère : des *romances* sont cités çà et là, mais par leur premier vers seulement. Si l'on excepte les *romances* cités plus haut (attribués à Rodriguez de la Camara et à Carvajal) qui nous sont parvenus par deux manuscrits du xve siècle, les plus anciens textes de *romances* se trouvent dans le *Cancionero de Fernan-*

dez de Costantina (début du XVIe siècle), dans le *Cancionero general de Hernando del Castillo* (1511), et dans les nombreux *pliegos sueltos* (feuilles volantes) imprimés sans date pendant la première moitié du XVIe siècle[1]. Les premières collections spéciales sont deux éditions d'Anvers (l'une sans date, l'autre de 1550) du *Cancionero de romances* publié par Martin Nucio, et la *Silva de romances* d'Esteban de Nagera, imprimée à Saragosse en 1550. En cette même année 1550, Alonso de Fuentes publiait à Séville ses *Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias* et un *Romancero* de Lorenzo de Sepulveda paraissait à Anvers en 1551. Bien que Fuentes et Sepulveda prétendent reproduire la rusticité, le ton et la métrique des vieux *romances*, les poèmes de leurs recueils sont des imitations plus ou moins réussies composées par des érudits, ou par des hommes du monde lettrés, tel que l'ami de Sepulveda, cet adroit et mystérieux « Caballero Cesareo » qu'on identifie conjecturalement avec Pero Mexia, attaché à la cour de Charles-Quint. Ces auteurs trouvaient leurs sujets dans les chroniques, et n'avaient aucun rapport avec la muse populaire. Quant au célèbre *Romancero general* (1600-1605, puis 1604-1614), dont les diverses parties avaient déjà paru isolément, c'est tout le contraire d'un recueil de vieux *romances* ou de *romances* d'un caractère populaire ; on n'y trouve que des poésies dues à des artistes raffinés du XVIe siècle, des *romances* de poètes professionnels, souvent admirables, assurément, mais auxquels manque le puissant souffle héroïque qui reste la

1. Quelques *romances* anciens ont été recueillis par M. Abraham Danon chez les Juifs d'Orient : voir la *Revue des Études juives* (1896), t. XXXII (1896), pp. 102-123 et 263-275 ; t. XXXIII (1896), pp. 122-139 et 255-268, et la *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 594-606.

caractéristique des *romances* de la période primitive. C'est de ces derniers, et de ces derniers seuls, que nous nous occuperons ici.

Laissons de côté toute classification, spécifique ou chronologique, pouvant donner lieu à des discussions ou à des controverses, et tenons-nous-en à la classification par cycles ou par sujets : nous suivrons celle qu'avait adoptée Menéndez y Pelayo. Nous rappelons, pour éviter toute erreur, que dans les paragraphes suivants, le mot « ancien », appliqué aux *romances*, ne peut se rapporter à aucune époque antérieure au XVe siècle.

1. Des *romances* sur le roi Rodrigue et la perte de l'Espagne, Wolf en accepta six comme anciens; pourtant tous les six sont basés sur la *Coronica Sarrazyna* de Pedro de Corral, écrite vers 1443, et ils sont tous du XVIe siècle. Deux poèmes de ce groupe ont fait fortune : une phrase de *Despues que el rey don Rodrigo*, citée par Cervantes (*Don Quichotte*, II, chap. XXXVI) est connue de tout le monde[1], et *Las huestes de don Rodrigo* est représenté dans le quatrième acte du *Count Julian* de Landor aussi bien que dans la *Bataille perdue* (*Les Orientales*, XVI) de Victor Hugo :

Hier j'avais des châteaux : j'avais de belles villes...

D'où viennent les nombreuses versions de la légende de Rodrigue qui se sont répandues dans la littérature castillane et étrangère? Non pas des *romances*, mais de l'*Historia verdadera del rey don Rodrigo* (1589? ou

1. M. Antonio Restori fait remarquer (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1902, t. XXVI, p. 488) la ressemblance entre cette légende de la punition de Rodrigue et la légende de Charlemagne qui aurait été puni de la même manière : voir Léon Gautier, *Les Épopées françaises* (Paris, 1878-1892), t. III, p. 784.

1592?), mystification due au morisque Miguel de Luna qui attribuait sa supercherie à un Arabe imaginaire nommé Abulcacim Tarif Abentarique.

2. Des quarante-six *romances* sur Bernardo del Carpio un seul est réellement ancien : c'est *Con cartas y mensajeros*, un très bel exemple du genre. Il faut rejeter trois *romances* intéressants qu'on regarda jadis comme anciens, mais qui ne sont que des arrangements versifiés de la *Cronica general* : ce sont *En corte del casto Alfonso, Andados treinta y seis años* et *En gran pesar y tristeza*. Il faut aussi abandonner *Por las riberas de Arlanza* qui a passé pour ancien : il se trouve pour la première fois dans la *Rosa española* (1573) de Timoneda, qui en est peut-être l'auteur. Bernardo del Carpio n'a pas eu de chance avec les *romancistas;* il a dû attendre jusqu'en 1614, année où parut *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena.

3. Le mieux connu des *romances* sur Fernan Gonzalez et ses successeurs est peut-être *Juramento llevan hecho;* on ne le trouve pas avant 1604; la facture dénonce une origine artistique, et rien ne s'oppose à ce qu'il soit de Lope de Vega qui en cite quelques vers dans sa médiocre pièce : *La libertad de Castilla*. Duran considérait comme ancien le *romance* empoignant sur Garci Fernandez et Doña Argentina, sa femme adultère; il s'agit de *Castilla estaba muy triste*, composition écrite au milieu du XVIe siècle par le « Caballero Cesareo » déjà mentionné. Les seuls *romances* vraiment anciens de ce cycle sont le remarquable *Castellanos y leoneses*, dérivé, comme l'a démontré M. Menéndez Pidal, de la Chronique de 1344, laquelle, à son tour, serait basée en partie sur un *cantar de gesta* perdu; un beau fragment qui commence par les mots *Buen Conde Fernan Gonza-*

lez, descendant peut-être de ce *cantar* perdu ; et quelque douze vers — *Por los palacios del rey* — qui font partie d'un poème encore populaire dans les Asturies sous le titre de *La peregrina*[1].

4. La sombre légende des Infants de Lara fut traitée dans un ancien *cantar de gesta* refondu dans la *Cronica general;* dans un deuxième *cantar,* composé entre la compilation de la première *Cronica general* et la compilation de la Chronique de 1344 ; peut-être aussi dans un troisième *cantar* perdu qui serait d'une date postérieure. C'est du deuxième de ces *cantares* que dérivent la plupart des anciens *romances* ayant trait aux Infants de Lara. Il faut exclure *Quien es aquel caballero?* et *Cansados de pelear*, que Wolf admit comme anciens, car ces deux poèmes saisissants sont encore du « Caballero Cesareo », ce chevalier inconnu qui contribua au recueil de Sepulveda en gardant l'anonymat, se croyant « réservé pour des choses plus grandes », selon son aveu ingénu. Ce cycle est assez riche pour se passer d'eux, puisqu'il renferme de superbes *romances* anciens tels que *A Calatrava la Vieja* et sa refonte *Ay Dios, que buen caballero*, que l'on croit un pastiche du troisième *cantar* hypothétique signalé plus haut; *Ya se salen de Castilla*, dérivé du deuxième *cantar*, qui est aussi la source du fougueux *Partese el moro Alicante* et du célèbre *A cazar va don Rodrigo,* si puissamment transformé par Victor Hugo (*Les Orientales*, XXX) :

> Don Rodrigue est à la chasse,
> Sans épée et sans cuirasse,
> Un jour d'été vers midi...

1. Le *romance* débute par *En la ciudad de Leon*, mais le fragment ayant trait à l'histoire du comte de Castille, libéré par les efforts de sa femme, commence seulement au neuvième vers : *Por los palacios del rey.*

Les Orientales parurent en 1829 : cinq ans plus tard, la légende des Infants de Lara redevenait populaire en Espagne dans *El Moro expósito* (1834) du duc de Rivas, qui s'était converti au romantisme pendant son exil à Malte.

5. M. Menéndez Pidal a prouvé que les compilateurs de la *Cronica general* ont utilisé non pas le *Poema del Cid*, mais une version postérieure qui, du vers 1251 à la fin, a dû différer sensiblement du *Poema*; la Chronique de 1344 incorpore quelques fragments d'un *cantar de gesta* sur le partage des royaumes du roi Ferdinand le Grand[1], et un passage d'un autre *cantar* sur le siège de Zamora. Ces trois *cantares* et le *Rodrigo* sont les sources des plus anciens *romances* sur le Cid; les quelques *romances* dérivés du *Poema* sont des remaniements modernes et manquent d'attrait. Les poèmes de ce cycle ont été très diversement jugés : Hegel les regarda comme « un collier de perles », Southey estima que ce collier se composait de pierres moins étincelantes. La même différence d'opinion a existé quant à la date de ces *romances* que Hegel et Southey regardaient l'un et l'autre comme très anciens. Sur les deux cent cinq *romances* du recueil de Mme Michaëlis de Vasconcellos, Wolf en admet quarante comme d'une antiquité respectable : en réalité une douzaine à peine se rapportent au xve siècle. Plusieurs, parmi les plus connus, sont indéniablement modernes : *Victorioso vuelve el Cid* qui paraît dans le *Romancero general; Afuera, afuera Rodrigo,* trop ingénieux pour être d'un poète populaire;

1. M. Baist, cependant, n'admet point l'existence d'un *Cantar del rey don Fernando*: selon lui, ce ne serait que le *romance* qui commence par *Doliente estaba, doliente* ; voir le *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, II, p. 298, *n.* 3.

Ese buen Diego Lainez, dont il n'y a aucune trace avant la *Rosa española* (1573) de Timoneda; peut-être même l'énergique *En las almenas de Toro* que Milá y Fontanals, excellent juge en ces matières, regarda comme un poème artistique du XVIe siècle. D'ailleurs il n'y a aucun doute quant à l'ancienneté de *Helo, helo, por do viene,* d'origine inconnue; de *Doliente estaba, doliente,* fragment d'un des *cantares de gesta* déjà signalés; de *Riberas del Duero arriba*; de *Por aquel postigo viejo,* et de *Ya cabalga Diego Ordoñez.* Joignons-y trois poèmes qui, dérivant d'un texte perdu, en rapports étroits avec le *Rodrigo,* traitent un sujet identique : ce sont *Cada dia que amanece; En Burgos está el buen rey*, et *Dia era de los reyes.* Achevons la liste avec le merveilleux *Cabalga Diego Lainez*, l'original de *L'Accident de Don Iñigo* de Leconte de Lisle, qui a interpolé quelques vers du *Dia era de los reyes* dans *Ximena.* Le célèbre poète français n'a pas toujours été heureux dans son choix : *Ximena* est basée sur *Sentado está el señor rey,* composition tardive imprimée dans le *Romancero del Cid* (1612) de Juan de Escobar, et pour son interpolation Leconte de Lisle a malencontreusement pris dans *Dia era de los Reyes* ce passage si déplacé — *Con mancilla vivo, rey* — qui y est entré par contamination de *A Calatrava la vieja.* Dans *la Tête du comte,* il a suivi *Llorando Diego Lainez*, qui se trouve également dans le recueil d'Escobar. Dans ce cas, la copie fait oublier l'original, ce qui arrive aussi avec *Le Cid et le Juif* de Théophile Gautier, poème basé sur un *romance* de Sepulveda : *En Sant Pedro de Cardeña.*

6. Les *romances* vraiment intéressants qui s'occupent de divers épisodes de l'histoire de Castille, sont peu nombreux pour la période antérieure à l'avènement de

Pierre le Cruel. Il serait facile d'exagérer la valeur poétique d'un *romance* comme *Alabose el conde Velez; Yo sali de la mi tierra*, attribué absurdement à Alphonse le Savant, est certainement ancien, puisqu'il apparaît en 1454; à peu près de la même date devait être *Valasme, nuestra señora,* poème robuste qui a pour sujet l'assignation de Ferdinand IV par ses victimes les Carvajal à comparaître avant trente jours devant le tribunal de Dieu.

Le sagace Milá y Fontanals fit remarquer que la plupart des *romances* relatifs à Pierre le Cruel, étant défavorables au roi, n'ont pu être chantés en public de son vivant. Une exception possible serait *Entre las gentes se dice*, calomnie versifiée pour excuser Pierre; on ne saurait penser, cependant, à considérer ce *romance* comme une composition contemporaine, mais il est sans doute ancien, et peut-être d'inspiration populaire. Les autres *romances* de ce groupe sont des poèmes plutôt érudits basés sur la chronique de Lopez de Ayala, mais admettons que plusieurs de ces *romances* artistiques ont un véritable intérêt littéraire. C'est ce que pensait évidemment Leconte de Lisle qui a développé la puissance sinistre de *Yo me estaba alla en Coimbra*, aussi bien que ce *romance* attendrissant : *Doña Maria de Padilla*. Il est fort regrettable qu'il se soit occupé de *Dia fue muy aciago,* poème imprimé dans le recueil de Sepulveda, au lieu de nous donner une version du magnifique *romance* qui débute par *A los pies de don Enrique*, avec son double refrain obsédant où se mêlent le glas du tyran tombé et le carillon du vainqueur fratricide. Comme poésie, cette composition moderne est infiniment supérieure à *En Arjona estaba el duque*, lequel, si on peut se fier à une allusion du *Cancionero*

general (n° 213), aurait été regardé comme ancien au commencement du XVIe siècle. On incline à l'attribuer maintenant au règne de Jean II, ce qui n'est nullement invraisemblable, mais dans ces questions de chronologie la plus grande réserve s'impose. Rappelons que Duran, expert avisé, considérait comme ancien *Si el caballo vos han muerto :* pourtant il est établi que l'auteur en est Alonso Hurtado de Velarde (+ 1638), dramaturge médiocre du XVIIe siècle. En revanche un dernier souffle de la poésie populaire se fait sentir dans *Villanueva, Villanueva*, lamentation sur la mort inattendue (en 1497) de l'Infant Jean, héritier des Rois Catholiques.

8. Parmi les *romances fronterizos,* groupe attrayant qui correspond aux *border-ballads* anglaises, on peut citer *Moricos, los mis moricos,* où il est question du siège de Baeza en 1407; le brillant et pittoresque *Reduan, bien se te acuerda,* que Perez de Hita qualifia d'ancien quand il écrivit son roman historique en 1595; *De Antequera partio el moro,* composé à une époque où la mémoire du triomphe de mai 1424 était encore fraîche; *Abenamar, Abenamar,* attribué (au moins en partie) à un *moro latinado,* et dont le lecteur français peut retrouver quelques vers — assez pitoyablement traduits, il est vrai — dans *les Aventures du dernier Abencerage* de Chateaubriand; *Alora, la bien cercada,* qu'on assigne à une époque peu postérieure au siège de 1436; le rapide et martial *Alla en Granada la rica,* qu'on croit approximativement contemporain de la bataille de *Los Alporchones* (1452) célébrée dans la chanson; et un poème très souvent cité — *Jugando estaba el rey moro* — qui aurait été composé peu après 1460. *Paseabase el rey moro,* où l'on déplore la prise d'Alhama (28 février 1452), aurait un intérêt tout

particulier, si Perez de Hita a raison en déclarant que ce poème dérive d'un original arabe; le fait n'est pas incroyable, et dans tous les cas ce *romance* brille par sa narration vivante et mouvementée, qualité dont la traduction de Byron ne donne qu'une faible impression. *Ay Dios, que buen caballero!* est le premier et en même temps le meilleur de la longue série de *romances* composés sur Rodrigo Giron, personnage bizarre qui devint maître de l'ordre de Calatrava à douze ans et mourut prématurément au siège de Loja (1482). Alonso de Aguilar, qui périt vaillamment sur le champ de bataille, est chanté dans *Ay, Sierra Bermeja!* dont une version postérieure — *Rio Verde, rio Verde* — fut traduite par le célèbre Thomas Percy (1729-1811), le premier érudit anglais qui s'intéressa sérieusement à la poésie populaire.

9. Nous ne nous arrêterons qu'un instant au groupe de *romances* ayant trait aux événements historiques qui eurent lieu hors de Castille. Le plus important de ces poèmes est sans doute *Miraba de Campo Viejo*, qu'on attribue conjecturalement à un soldat qui aurait servi à Naples sous Alphonse V d'Aragon; il doit être à peu près de la même date que le *romance* (déjà signalé) composé par Carvajal (ou Carvajales). Et puisque nous parlons de *Miraba de Campo Viejo*, composition pleine de beauté mélancolique, notons en passant qu'il en existe une traduction réussie, mais trop souvent oubliée, due à Frere, ce spirituel et érudit ambassadeur en retraite qui communiqua au duc de Rivas son enthousiasme pour les monuments littéraires de l'Espagne médiévale.

10. Bien que, grâce à Cervantes qui s'y complaisait beaucoup, plusieurs des nombreux *romances* apparte-

nant au cycle carolingien soient devenus célèbres, à peine une demi-douzaine peuvent nous intéresser comme anciens. Dans ce nombre il faut compter *Media noche era por filo* ou *El Conde Claros*, qu'on attribue au règne de Jean II : quelle qu'en soit la date, c'est un petit chef-d'œuvre d'immoralité inoffensive, optimiste et gaie. Viennent ensuite quatre *romances* relatifs à la bataille de Roncevaux : *Domingo era de Ramos*, fragment épique dont Menéndez y Pelayo a retrouvé un des morceaux qu'on croyait irrémédiablement perdus; *En Paris está doña Alda*, composition dramatique qui n'est pas indigne d'être rapprochée du passage de la *Chanson de Roland* (vv. 3705-3722) qui l'a inspirée; *Mala la vistes, franceses*, que tout le monde cite en y substituant la variante consignée par Cervantes (*Don Quichotte*, II, chap. IX); et *Por la matanza va el viejo*, lequel aurait quelque rapport, selon Menéndez y Pelayo, avec ce qu'on appelle « le fragment de La Haye[1] » (prosification d'un poème latin sur une guerre de Charlemagne contre les Arabes). A peu près de la même période serait *Arriba, canes, arriba!* ou *La Julianesa*, fragment d'une belle énergie, supérieur à tous égards à ce qu'on trouve dans les *romances* sur Gaiferos : le barbare et presque répugnant *Estabase la condesa*; *Vamonos, dijo mi tio,* qui présente des points de ressemblance avec la légende de Garci Fernandez

1. Ce fragment, trouvé à La Haye et imprimé d'abord par Georg Heinrich Pertz (*Monumenta Germaniæ historica : Scriptores*, t. III, pp. 708-710 *n.*), a été reproduit par Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne* (Paris, 1865), pp. 465-468. M. Hermann Suchier l'a réimprimé, avec une reproduction du texte en fac-simile et un commentaire où il combat la théorie de Gaston Paris quant au sujet de la chanson de geste représentée par la refonte latine : voir *Les Narbonnais* (Paris, 1898, Société des anciens textes français), t. II, pp. LXXIV-LXXXIII, 167-183.

que Southey a versifié en anglais; et *Asentado está Gayferos*, où Wolf surprit une réminiscence déformée d'*Ami et Amile*. Rappelons que l'histoire d'*Asentado esta Gaiferos* est jouée par les marionnettes de Maître Pierre dans *Don Quichotte* (II, chap. XXVI), et que Cervantes y cite un vers d'un *romance* sur le même sujet — *Oyd, señor don Gaiferos!* — par son contemporain le dramaturge Miguel Sanchez. Dans le groupe allié des *romances* où apparaît Valdovinos — *Nuño Vero, Nuño Vero,* et *Tan clara hacia la luna* — on remarque des rapports avec la *Chanson de Saisnes* de Jean Bodel d'Arras. C'est encore Cervantes qui, en citant *De Mantua salio el marques* (*Don Quichotte*, I, chap. V), a contribué à accroître la popularité des *romances* concernant le marquis de Mantoue (réincarnation castillane d'Oger le Danois); et ne nous étonnons point que le paysan du roman ait compris les allusions littéraires du chevalier bâtonné. Selon Bernal Diaz del Castillo (*Historia verdadera*, chap. XXXVI), les soldats de Cortès citaient textuellement les *romances* relatifs à Montesinos. Si Cervantes n'en fait pas autant, il a du moins tiré parti de cette série, et il se rattrape avec le groupe voisin des *romances* sur Durandarte en faisant prononcer par le héros enchanté (*Don Quichotte*, II, chap. XXIII) une adaptation de quelques vers du fameux *O Belerma! o Belerma!* si délicieusement parodié par Gongora. Signalons le brusque et nerveux *De Merida sale el Palmero*, et *Helo, helo por do viene* avec la description resplendissante du glaive vengeur trempé dans le sang d'un dragon. Enfin il faut mentionner *Por las sierras de Moncayo*, poème d'un bel élan, que Menéndez y Pelayo, contrairement à l'opinion de Wolf, rattacherait au cycle carolingien.

11. Les légendes arthuriennes s'étant répandues plus tardivement en Espagne qu'ailleurs, il n'est pas étonnant qu'il n'y ait que trois *romances* anciens dans ce cycle, dont deux relatifs à Lancelot. Le mieux connu est sans doute *Nunca fuera caballero*, poème parodié par Don Quichotte (I, chap. II) quand les filles d'auberge l'aident à ôter son armure; on conjecture qu'il y a des rapports entre ce *romance* et le *Roman de la Charrette*. Dans *Ferido está don Tristan* on entend l'écho lointain d'une histoire passionnée qui a subi force changements en se castillanisant. Aucun doute ne peut subsister quant à l'ancienneté de *Tres hijuelos habia el rey* qui est qualifié de vieux par le grand humaniste Antonio de Lebrixa dans sa *Gramatica... sobre la lengua castellana* (1492). Ce poème si gracieux, introduit avec un goût douteux par Calderon dans son burlesque *Cefalo y Pocris*, dérive du *Lancelot et le cerf au pied blanc* dont l'original français n'est représenté que dans le troisième livre du *Lancelot* néerlandais.

12. Quant aux *romances novelescos y caballerescos sueltos* — qui traitent de sujets soit chevaleresques, soit d'imagination — il est difficile d'en conjecturer les dates. Provisoirement on indique comme anciens le fragmentaire *Mis arreos son las armas* que le cabaretier savait aussi bien que Don Quichotte (I, ch. II); *A cazar va el caballero* — le *Romance de la Infantina* — spécimen peut-être unique de l'introduction des fées; *A caza iban, a caza*, qu'on donne comme traditionnel dans les *pliegos sueltos* de la première heure; les *romances* sur le châtiment de la femme adultère — *Blanca sois, señora mia* et *Ay quan linda eres, Alba!* — auxquels, selon Menéndez y Pelayo, devrait se joindre *Rosa fresca, rosa fresca; La bella mal maridada*, glosé par

Gil Vicente, Castillejo et Montemôr, est d'une beauté exquise même dans la forme un peu modernisée qui nous est parvenue; *Fonte-frida, fonte-frida*, merveille de grâce et de tendresse; et *El Conde Arnaldos* dont la magie mytérieuse se fait sentir à travers la refonte de Longfellow. Reste enfin ce petit joyau *Yo me era mora Morayma*, version libre en apparence d'un original arabe, et analogue par conséquent à *Paseabase el rey moro* et à *Abenamar, Abenamar*. Ainsi se termine cette liste écourtée des plus remarquables *romances* anciens, par un exemple particulièrement intéressant d'un genre de poésie qui atteignit son plus haut développement en Espagne où il conserve encore une grande partie de sa vogue séculaire.

Une tentative d'adapter les formes populaires à des fins pieuses se fait remarquer dans la *Vita Christi por coplas* (1482) du franciscain Fray Iñigo de Mendoza, à qui quelques grincheux reprochaient une galanterie inconvenante chez un religieux. Ces commérages sont contredits par la faveur que lui témoignait la reine Isabelle, moraliste austère, et ils sont en désaccord complet avec la piété franche et spontanée du *Cancionero* de Fray Iñigo. A en juger par la *Vita Christi*, poème en doubles *quintillas* qui s'arrête au massacre des Innocents, l'auteur eut une veine de satire piquante qui dut lui créer des inimitiés. On y note aussi une scène légèrement dramatique qui devance les pièces de Noël de Juan del Enzina, mais le trait saillant de la *Vita Christi*, c'est de transporter dans le genre élevé et dévot ces *romances* que Santillana, moins de trente ans plus tôt, avait stigmatisés comme propres seulement à faire « les délices de gens bas et serviles ». Bien reçu à la

cour, ami et en quelque sorte disciple d'un grand seigneur comme Gomez Manrique, Fray Iñigo de Mendoza, comme il le montre par ses méthodes, conserve un fond de sympathie pour ces chansons méprisées, et c'est précisément cet élément qui infuse de la vie à son œuvre.

On peut en dire autant des poèmes de son confrère le franciscain Fray Ambrosio Montesino, dont nous savons peu de chose, sauf qu'il était en faveur auprès de la reine Isabelle, et qu'il fut nommé plus tard à un évêché en Sardaigne[1]. C'était un bon traducteur. A son époque on estimait fort sa *Vita Christi cartuxano* (1502-1503), traduction de l'ouvrage de Ludolphe de Saxe que sainte Thérèse recommandait à ses nonnes dans son *Libro de las Constituciones*. Une autre traduction des évangiles, épîtres, leçons et prophéties incorporés dans la messe — traduction refaite (1512) par Montesino d'après une version antérieure — a été prisée par Mayans comme un monument de la pure langue espagnole : il est à regretter que le bénédictin Roman de Vallezillo ait cru devoir en moderniser le langage dans la réimpression de 1585. Cependant ce n'est pas comme prosateur mais comme poète que Montesino s'est assuré un coin modeste dans l'histoire littéraire. Dans son *Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas* (1508), tout en apportant à l'Espagne un souffle du réalisme italien qu'il aurait appris de Jacopone da Todi, il donne

1. Sur la page de titre de l'édition de son *Cancionero* publié à Tolède en 1527, Montesino est appelé « évêque de Sardaigne ». Il est peu probable qu'il n'y eût qu'un évêque en Sardaigne, et nous ignorons à quel siège Montesino fut nommé. D'ailleurs il ne figure pas dans la *Series Episcoporum* (Ratisbonæ, 1873) de Pius Bonifacius Gams, à moins qu'il ne soit l'Ambrosius (1511) mentionné parmi les cinq « episcopi (sedium ignotarum) » à la fin de la liste des évêques de Sardaigne.

droit d'entrée aux formes de la poésie populaire. Il passe pour être l'auteur d'un *romance* sur la mort de l'Infant Alphonse de Portugal (÷ 1491), gendre des Rois Catholiques : *Hablando estaua la reyna*, dont Gaston Paris retrouva une copie anonyme écourtée dans un manuscrit français contemporain. Qu'en penser? Montesino est-il vraiment l'auteur de ce *romance*, ou n'a-t-il fait qu'adapter une chanson populaire? Cette dernière hypothèse n'est pas invraisemblable, car Montesino a souvent remanié les compositions d'autrui, en leur donnant une tournure pieuse : notons, par exemple, ses trois diverses refontes de *Por las sierras de Madrid*, un des plus célèbres *villancicos* d'alors[1]. Quelle que soit la vérité à l'égard de *Hablando estaua la reyna* (qui dans la version anonyme débute par le refrain *Ay, ay, ay, que fuertes penas*), Montesino est incontestablement l'auteur de *romances* sur saint François d'Assise (excellent spécimen du genre), sur l'Hostie sacramentelle, sur la douleur de la Sainte Vierge en apprenant l'arrestation de son fils, sur saint Jean-Baptiste, sur la Madeleine, sur saint Jean l'Evangéliste et sur les plaies du Seigneur. Nous savons que sur l'ordre d'un supérieur peu artiste, Montesino composa un hymne de Noël qui s'adapterait à l'air de l'extravagant *villancico :*

La zorrilla con el gato
Zangorromango.

On n'a qu'à feuilleter le *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* d'Asenjo Barbieri pour se convaincre

1. Le compositeur Francisco Peñalosa (1470?-1538?) arrangea *Por las sierras de Madrid* pour être chanté à six voix : c'est le plus ancien spécimen connu de ce que l'on appelle une *ensalada*.

que Montesino céda trop facilement à de telles demandes. Cette nécessité de se conformer à des mélodies déjà faites, jointe à sa tendance de faire des parodies pieuses, produit parfois des effets un peu gauches. Mais, malgré ces défauts, Montesino déploie une adroite simplicité en adaptant au langage populaire ses exaltations mystiques.

L'inégalité est à noter aussi chez le chartreux Juan de Padilla (1468-1522?), qui débuta, dit-on, par *El Laberinto del duque de Cadiz con Rodrigo Ponce de Leon* (1493). On ne connaît aujourd'hui aucun exemplaire de cet ouvrage qui, à en juger par le titre et par les tendances manifestées dans les autres ouvrages de l'auteur, était peut-être une imitation du *Laberinto* de Mena. Miguel del Riego, admirateur indiscret qui réédita une bonne partie de l'œuvre de Padilla en 1841-1842, lui a porté préjudice en l'appelant « l'Homère et le Dante espagnol ». Comme on le suppose bien, Padilla ne ressemble nullement à Homère, et, quoiqu'il imite Dante, la comparaison n'en est pas moins insoutenable. Dans le *Retablo del cartuxo sobre la vida de nuestro redenptor Jesu Christo* (1516), poème qui se trouvait dans la bibliothèque du père de sainte Thérèse, Padilla raconte un peu sèchement la vie du Sauveur; c'est le sujet plutôt que la manière dont il est traité qui en explique le succès. *Los doze triunphos de los doze Apostoles* (1521), écrit, comme le *Retablo*, en vers d'*arte mayor*, est une allégorie ambitieuse et compliquée où le soleil est le Christ et les douze signes du zodiaque sont les apôtres; tantôt le poète, guidé par saint Paul, nous mène à travers l'enfer et le purgatoire; tantôt nous l'accompagnons aux pays où les apôtres prêchèrent l'évangile. C'était trop embrouillé et trop ingénieux même pour le public d'une

époque où la forme allégorique restait encore à la mode, et *Los doze triunphos* ont été très rarement réimprimés. Cela se comprend : il y a des longueurs, de brusques revirements de la grandiloquence à la familiarité, une diction parfois latinisée à l'excès; mais l'auteur rachète ces défauts par sa vision puissante et par sa vigoureuse description du monde d'outre-tombe. Dans les strophes (IV, chapitre V) où Padilla rivalise de propos délibéré avec Dante, sa témérité est presque justifiée par le résultat; dans ses imitations de Mena, sensibles surtout dans les passages animés (V, II-IV) où saint Dominique passe en revue « les choses et les exploits de l'Espagne », il y a des cadences monotones que son prédécesseur sut éviter. Padilla n'est pas un Mena, encore moins un Dante, bien que de temps en temps il les calque avec bonheur; manquant d'originalité, c'est un poète d'imitation qui a le don de plaire.

La forme allégorique fut pratiquée avec habileté par Garci Sanchez de Badajoz, (1460?-1526?), dont la biographie reste à faire. On dit qu'il était né à Ecija, mais sa famille était originaire de Badajoz, et c'est à Jerez de Badajoz, à en croire la tradition locale, qu'il serait mort. Tous les témoignages s'accordent à dire qu'il perdit la raison à la suite d'une passion malheureuse : l'objet en était une cousine du poète, selon une conjecture tardive. Santillana et Mena sont évidemment les modèles du poème intitulé *Claro Escuro;* des traits de réminiscences se révèlent dans *Las Liciones de Job,* parodie irrespectueuse qui confine au blasphème; les *Lamentaciones de Amor* reproduisent le mètre des *Coplas* de Jorge Manrique. Sanchez de Badajoz a, cependant, une note personnelle qui est réellement charmante dans une *esparsa* telle que *El graue dolor estraño* et dans un *villancico* tel que *Lo*

que queda es lo seguro; c'était fait pour éveiller plus tard l'enthousiasme de Lope de Vega qui demanda dans la préface de son *Isidro* : « Qu'y-a-t-il qui puisse être comparé à une *redondilla* de Garci Sanchez ou de don Diego de Mendoza? » Pourtant l'auteur ne se contentait pas des formes populaires : il s'essaya à l'imitation de Dante dans son *Infierno de Amor,* sorte de pastiche où il nous présente une trentaine de poètes que l'amour a perdus. C'était fort au goût de l'époque, mais ce n'est pas là qu'il faut chercher le vrai Sanchez de Badajoz : le meilleur de lui-même, il le donna dans *Vn sueño que soñó* et dans un *romance* justement célèbre : *Caminando por mis males.*

L'espace nous manque pour passer en revue les auteurs de poèmes d'un mérite inégal. Faisons une seule exception en faveur du commandeur Joan Escrivá, ambassadeur de Ferdinand et d'Isabelle auprès du Saint-Siège en 1497, poète valencien dont vingt-huit compositions écrites en castillan furent recueillies dans les éditions successives du *Cancionero general.* Adroit faiseur de vers harmonieux nuancés d'une préciosité alambiquée, Escrivá demeure en vertu d'un très court poème : *Ven, muerte, tan escondida,* chanson célèbre qui a été glosée par Lope de Vega, citée par Cervantes (*Don Quichotte*, II, chap. xxxviii), et aussi, avec une extraordinaire opportunité, par Calderon dans une de ses scènes les plus foudroyantes (*El mayor monstruo los zelos,* III, sc. XI). Avoir compté ces trois grands hommes parmi ses admirateurs n'est pas une mince distinction pour Escrivá, surtout si on se rappelle que le castillan n'était pas sa langue naturelle. Il a laissé dans *Vna quexa que da de su amiga ante el dios de Amor* un dialogue mêlé de prose et de vers qui ressemble à la première ébauche indécise d'un petit drame.

Cette velléité de pratiquer le vers dramatique est plus marquée chez Rodrigo Cota de Maguaque, qu'on appela « l'Oncle » et « le Vieux » pour le distinguer d'un homonyme cadet. Nous n'avons que très peu de données sur ce juif converti, personnage odieux qui excita la populace contre ses coreligionnaires de jadis, lâcheté qui lui valut une correction mémorable de Montoro dans : *Gentilhombre de quien so*. Né à Tolède à une date inconnue, il serait mort avant 1495. Les *Coplas de Ay Panadera!* les *Coplas del Provincial*, et *Mingo Revulgo* lui ont été conjecturalement attribués : le commencement de la *Célestine* aussi. Un poème autrement authentique est un épithalame burlesque découvert par M. Foulché-Delbosc : Cota l'écrivit vers 1472 pour se venger du trésorier royal qui l'avait blessé en ne l'invitant pas à ses noces; le poète ne trouva pas de pire outrage que de suggérer que le marié était juif. L'épithalame est intéressant et révélateur, mais c'est par son *Dialogo entre el amor y vn viejo* que ce juif antisémite s'est assuré une réputation. En soixante-dix stances (de neuf vers chacune), les deux interlocuteurs discutent les mérites de la passion amoureuse, jusqu'à ce que le vieillard donne dans le piège du dieu malfaisant qui se moque alors du prétendant ridicule en lui reprochant sa décrépitude physique. La versification est excellente, l'action est rapide, le dialogue éminemment dramatique. On ignore si Cota destinait sa pièce à la scène; si elle n'y fut pas mise, elle a du moins été imitée deux fois par Enzina dans *Del Amor* et dans *Cristina y Febeo*.

Juan del Enzina (1469?-1529?), que nous venons de nommer, est souvent appelé le « patriarche du théâtre espagnol », et ce titre peut passer en tant que désignation générale. Une allusion à Enzina dans le *Pleito del Manto*

ferait supposer qu'il était fils de Pero Torrellas, rimeur misogyne dont il a déjà été question : la source de cette déclaration est suspecte, et les preuves à l'appui manquent. On conjecture qu'Enzina naquit à La Encina, qu'il étudia à Salamanque sous Antonio de Lebrixa, et qu'il assista à la reddition de Grenade, peut-être comme musicien dans la suite de quelque personnage important. En 1492 il passa au service du deuxième duc d'Albe, et c'est à Alba de Tormes qu'il aurait débuté comme dramaturge. Outre des poèmes de toute sorte — poèmes lyriques, burlesques, dévots, profanes, allégoriques, chansons populaires, traductions versifiées de quelques psaumes et des églogues de Virgile — son *Cancionero* (1496) contient huit pièces dramatiques : le chiffre s'éleva jusqu'à douze dans l'édition de 1509. D'une phrase d'une églogue écrite en 1498 on déduit qu'Enzina, expert en musique, avait sollicité sans succès une place de chantre à la cathédrale de Salamanque. Puis on le perd de vue jusqu'en 1502; il était alors à Rome où il obtint d'Alexandre VI, pape espagnol, une prébende à Salamanque. Il était de retour en Espagne en 1509 et prit possession d'un archidiaconat et d'un canonicat à Málaga. Ses relations avec le chapitre de Málaga étaient parfois tendues : d'abord parce qu'il n'était qu'un simple diacre, et ensuite à cause de ses absences fréquentes. Il visita de nouveau Rome en 1512, puis en 1514, et il y séjourna jusqu'au printemps de 1516. Il semble s'être trouvé à Rome en 1519, quand il fut nommé prieur de Leon ; cette même année il alla en pélerinage en Terre Sainte où, s'étant fait ordonner prêtre, il dit sa première messe à Jérusalem. Il écrivit un compte rendu en vers de son voyage dans la *Tribagia o sacra via de Hierusalem* (1526?), relation plate et dépourvue de ferveur. Ce fut son der-

nier ouvrage : il mourut peu avant le 10 janvier 1530.

Enzina, qui commença à écrire dès sa quinzième année, avait une facilité excessive. Outre les poèmes recueillis dans son *Cancionero*, soixante-huit morceaux, mis en musique par l'auteur, se trouvent dans le *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* édité par Asenjo Barbieri. Son *Arte de poesia castellana,* imprimé au commencement de son *Cancionero,* expose des idées déjà généralisées chez les Provençaux dans les *Leys d'Amors* (1324) de Guilhem Molinier; Enzina y ajoute d'une manière hésitante des théories empruntées à Antonio de Lebrixa; sa contribution originale est peu de chose. Mais sa réputation ne repose pas sur sa poétique, ni même sur ses poèmes souvent élégants et gracieux. Elle repose sur ses pièces dramatiques; influencé sans doute par ses versions de Virgile, il donna aux premières de ces pièces le nom d'*eglogas*. Ces églogues de la première heure présentent sous une forme dramatique des thèmes simples avec une action non moins simple. Elles sont généralement composées à l'occasion d'une fête, sur un sujet tantôt sacré, tantôt profane. Les deux premières sont réellement des pièces écrites pour la fête de Noël, et auraient été jouées en 1492, peu après l'entrée de l'auteur dans la maison d'Albe; deux pièces sur la Passion et la Résurrection datent de 1493 et portent le titre de *representaciones;* le mot *egloga* revient en tête de deux pièces jouées le mardi gras de 1494; la septième églogue — *representada en requesta de vnos amores* — et la huitième (où les mêmes personnages reparaissent) appartiennent l'une à 1494 et l'autre à 1495. Ce sont des essais préliminaires où l'auteur se sert d'un parler rustique qu'on a nommé *sayagués,* en le supposant basé sur le dialecte local de Sayago : bien plus vraisemblable

est la conjecture de Menéndez y Pelayo disant qu'il s'agit d'une invention littéraire, une langue de convention qu'on mettait volontiers dans la bouche des personnages d'humble condition. Enzina y revient dans une églogue de Noël (généralement intitulée *delas grandes lluvias*) qu'il imprima dans l'édition de son *Cancionero* publiée en 1507, et encore dans son *Auto* (ou *Coplas*) *del Repelon* imprimé dans l'édition de 1509 : l'usage en convient au caractère de ces pièces. Mais il est sensiblement diminué dans une pièce représentée devant l'Infant Jean de Castille (1497), pièce que Gallardo intitula *El Triunfo del Amor* quand il la réimprima d'après le texte du *Cancionero* de 1507 ; et il disparaît de *Fileno, Zambardo e Cardonio* que l'auteur publia dans son *Cancionero* de 1509. Ce changement linguistique est accompagné par une évolution de l'intrigue dans deux pièces plus ambitieuses qui furent imprimées à part : celle qu'on appelle communément l'*Egloga de Cristino y Febea* et l'*Egloga... enla qual se introducen dos enamorados, llamada ella Placida y el Vitoriano*. L'*Auto del Repelon* représente les aventures, dans un marché, des deux bergers, Johan Paramas et Piernicurto ; *Cristino y Febea* expose en phrases qui rappellent le *Dialogo* de Cota la chute ignominieuse d'un ermite trop prétentieux. L'*Egloga de Fileno, Zambardo e Cardonio* dramatise l'amour d'un berger, et se termine par un suicide ; *Placida y Vitoriano*, comprenant un suicide et deux tentatives de suicide, raconte une histoire un peu compliquée et met en scène Vénus et Mercure. Cette dernière pièce, composée sans doute en Italie, contient une scène scabreuse et des plaisanteries inconvenantes ; elle n'en fut pas moins jouée à Rome en 1513 chez le cardinal Arborea)1465-1530) ; bien qu'Enzina jouât un des rôles, cette

représentation ne fut point au goût de l'auditoire bizarre. En revanche, *Placida y Vitoriano* fut loué par Juan de Valdés, moraliste austère en même temps que fin lettré. Elle est peut-être la meilleure pièce de l'auteur, mais elle n'est pas tout à fait caractéristique de son talent. Enzina a élaboré jusqu'à son point extrême le drame strictement liturgique : son contemporain Lucas Fernandez, écrivain bien doué de sens dramatique, ne fait que peu de progrès dans son *Auto dela Passion* (1514). Le drame sacré en restera à peu près là pendant plus d'un siècle : puis on exploitera les mystères divins et les vies de saints, et ce mouvement aboutira aux *autos* de Calderon.

Dans une autre direction, une grande importance s'attache à *Amadis de Gaula*, livre qui nous est parvenu dans une rédaction castillane. Quelle est la date de la rédaction primitive de cet ouvrage si célèbre? En quelle langue était cette rédaction? Quelles en seraient les sources? A défaut de réponses satisfaisantes à ces questions, il importe de jeter un coup d'œil sur l'histoire de l'ouvrage. Il est mentionné dans la traduction castillane du *De regimine principum* d'Egidio Colonna faite vers 1350 par Johan Garcia de Castrogeriz; Lopez de Ayala, qui était né en 1332, avoue (*Rimado de Palacio,* st. 162) avoir lu *Amadis,* qu'il classe au rang des livres mensongers; écrivant vers la fin du XIVe siècle, Pero Ferrus (ou Ferrandes) nous fait savoir qu'à son époque *Amadis* se composait de trois livres; vers le milieu du XVe siècle on en parlait en Portugal en l'attribuant à un certain Vasco de Lobeira. Enfin une rédaction castillane fut publiée à Saragosse en 1508 sous le titre : *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadis de Gaula :* cette rédaction est en quatre livres, dont les trois premiers

seraient « corrigés » par le *regidor* de Medina del Campo, Garci Rodriguez de Montalvo, qui y ajouta le quatrième. Il est fort possible que cette édition de 1508, quoique la plus ancienne que l'on connaisse, ne soit pas la première. Tout ce qui concerne *Amadis* est fait pour embarrasser. Le nom même du remanieur est douteux; dans la réimpression de Rome (1519) il paraît sous la forme de Garci Ordoñez de Montalvo; dans l'édition de *Las Sergas de Esplandian* publiée à Rome en 1525, sous celle de Garcia Gutierrez de Montalvo. C'est le moins important des points obscurs.

Nous avons dit que vers le milieu du xve siècle les Portugais prétendaient qu'*Amadis* aurait été écrit par Vasco de Lobeira : ce Lobeira fut armé chevalier en 1385, et s'il devint chevalier à l'âge ordinaire, comment put-il écrire un ouvrage auquel le traducteur d'Egidio Colonna fit allusion vers 1350? Il a fallu renoncer à toute tentative de soutenir cette attribution. Pourtant la tradition d'une rédaction primitive en portugais persistait; en 1598 Miguel Leitão Ferreira, fils du poète portugais Antonio Ferreira (1569), allégua que le manuscrit original d'*Amadis* (qu'il attribuait toujours à Lobeira) était encore conservé dans les archives des ducs d'Aveiro; si ce manuscrit a jamais existé, il avait disparu avant l'année 1726. Un nouvel élément fut introduit dans la discussion par Nicolas d'Herberay, traducteur français (1540-1544) d'*Amadis*, à qui la vogue internationale du livre est due en grande partie : Herberay déclare que la rédaction primitive était en français, ajoutant qu'il en avait « trouvé encore quelque reste d'un vieil livre escrit à la main en langage Picard », sur lequel il croyait que les Espagnols avaient basé une traduction libre. Sans accepter littéralement cette assertion, on peut peut-être

la considérer comme une approximation de la vérité. Les Portugais ont toujours maintenu leurs droits, que les Espagnols ont contestés jusqu'à ces dernières années. Récemment on a été influencé par un passage, dans le texte d'*Amadis* (I, chap. XL), qui aurait été modifié sur la demande de l'Infant Alphonse de Portugal (on n'est pas d'accord sur l'identification de cet Alphonse : est-ce l'Infant qui mourut en 1312 ou celui qui devint roi de Portugal en 1325?) La tendance à admettre qu'il y a quelque fondement dans la prétention portugaise s'est accentuée après la publication dans le *Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti* d'un poème (n° 230) par João de Lobeira (*floruit* 1258-1285) qui serait le modèle du *villancico* chanté par Leonoreta et ses dames d'honneur dans *Amadis* (II, ch. XI). Les érudits espagnols penchent à admettre qu'une rédaction d'*Amadis* par João de Lobeira a pu exister au XIIIe siècle. Mais était-il le premier rédacteur, et le *villancico*, dans le texte castillan, ne peut-il être une interpolation tardive qui ne se trouvait pas dans une version castillane antérieure? N'oublions pas que le roman était populaire en Espagne un siècle avant qu'il en fût question en Portugal. Et même en supposant que la priorité des Portugais sur les Espagnols soit établie, à quel point peut-on regarder *Amadis* comme une œuvre péninsulaire? Il n'est pas contesté qu'une partie très considérable de sa substance dérive des romans de la Table Ronde. La rédaction péninsulaire primitive était-elle faite d'après un seul original français, remaniement perdu des thèmes des romans arthuriens? ou était-elle un pastiche de divers textes français? et celui qui fit la traduction libre, ou le triage des textes qu'il traduisit, était-il Portugais ou Espagnol? Ces problèmes sont à résoudre. En attendant, retenons que, si nous n'avons pas la certi-

tude qu'il y eut un texte portugais, *Amadis de Gaula* existe seulement en castillan, et c'est de ce remaniement que nous devons nous occuper ici.

Quelle est la nationalité du héros, et quelle est la scène de ses aventures? A ces questions, apparemment si simples, on répondra difficilement. Amadis n'est pas Espagnol comme Don Brian de Monjaste, « fils du roi Ladasan d'Espagne », qui se présente de bonne heure dans le livre (II, chap. xx). Amadis est *de Gaula*. « Gaula », est-ce le pays de Galles? Oui, parfois, quand ce n'est pas la France. La topographie est confuse : « Bristoya » est sans doute Bristol, « Vindilisora » est Windsor, mais il n'est pas certain que « Bangil » soit Bangor, et il est presque sûr que « Gravisanda » n'est pas Gravesend. La chronologie n'est pas moins embrouillée que la géographie : l'action se déroule longtemps avant l'avènement du roi Arthur, et « peu d'années après la Passion de notre Rédempteur Jésus-Christ ». Renonçons à comprendre, et revenons au récit dont le thème tout simple est l'amour d'Amadis, fils naturel de Perion et d'Elisena, pour Oriana, fille de Lisuarte, roi de Bretagne. Cette donnée est surchargée de détails sans nombre — enchantements et charmes magiques, apparitions de fées ou de nains, interventions de géants et de dragons, de magnifiques faits d'armes dans des combats singuliers, d'incroyables prouesses dans des batailles rangées — mais le fond est toujours l'histoire d'Amadis et d'Oriana, types de l'amour fidèle. Qu'y a-t-il d'original dans cette représentation enchevêtrée de la vie? Le récit des amours presque enfantines d'Amadis et d'Oriana ne manque pas d'un certain charme; on peut lire encore avec intérêt la scène où les amants se parlent à la fenêtre; mais notons qu'il n'y a là rien de péninsulaire, et

que tout cet épisode est traduit assez fidèlement du *Lancelot* français. Un trait plus péninsulaire — peut-être plus espagnol — se laisse observer dans l'idéalisation du monarque, et dans les « moralités » que le remanieur a cru devoir insérer dans le dernier livre. Bien des passages d'*Amadis* sont aujourd'hui d'une lecture ennuyeuse, mais il y a de belles pages. Le style a parfois trop d'enflure, mais dans l'ensemble il est coulant; les aventures sont trop nombreuses, mais chacune en soi est assez intéressante; le merveilleux y est adroitement arrangé, et malgré certaines longueurs, le récit est mené avec adresse. Le Barbier de Don Quichotte, en classant ce roman comme « le meilleur du genre », le sauva du bûcher, et la postérité a ratifié ce jugement. Il devint bientôt populaire. Nous apprenons par une lettre de Bembo que dès 1512 *Amadis* était lu avec enthousiasme en Italie; quelque trente ans plus tard Herberay le mit à la mode en France, et sous le règne d'Henri IV on l'appela « la Bible du Roy ».

De ce genre chevaleresque, *Amadis de Gaula* est le meilleur spécimen, et dans sa forme primitive il en serait un des plus anciens exemples. Même en s'en tenant au texte castillan actuel, et en laissant de côté l'*Historia del Cavallero Cifar* où l'élément didactique est par trop prédominant, rares sont les romans de chevalerie d'une date plus reculée que celle d'*Amadis*. Parmi ces exceptions se trouve le *Libre del valeros e strenu caualler Tirant lo blanch* (1490), roman catalan dont les trois premières parties furent écrites par Johannot Martorell, et la quatrième par Johan de Galba. Du *Tirant*, qui prétendait être traduit d'un original anglais (qui n'exista jamais, à n'en pas douter), on fit une version anonyme en castillan (1511) où le curé bibliophile de *Don*

Quichotte découvrit « un trésor de joies et une mine de récréations », dont les auteurs, ajoute-t-il énigmatiquement, « méritaient les galères à perpétuité pour avoir produit de telles sottises ». Il existe d'autres récits anciens de chevalerie : *El Baladro del sabio Merlin con sus profecias* (1498), qu'on a dit être fait d'après la traduction italienne de Zorzi du livre de Robert de Borron; *La Historia delos nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus dalgarbe* (1499) et *Tristan de Leonis* (1501), traduits tous deux d'originaux français. Ce sont des curiosités bibliographiques, mais, sauf le *Tristan*, c'est de la littérature morte, tandis que *Amadis de Gaula* a encore des lecteurs qui ne l'apprécient guère moins que ne l'appréciaient saint Ignace et sainte Thérèse. Les romans chevaleresques sont, pour la plupart, de pauvres exagérations de l'*Amadis :* Montalvo lui-même échoua dans *Las Sergas del virtuoso cauallero Esplandian* (1510?), et ses successeurs ne furent guère plus heureux.

Nous y reviendrons. C'est d'une rédaction plus ancienne de l'*Amadis* que dérive la *Carcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, peut-être un juif au service du maître de Calatrava, dont on entend parler déjà en 1459. Les amours de Leriano et de Laureola sont entremêlées de nombreuses allégories, de tout l'apparat chevaleresque; la construction est faible, l'originalité douteuse, le style délicat, un peu précieux, maniéré. Le livre fut condamné par l'Inquisition, mais rien n'entrava son succès. Il fut traduit en italien (1513), chaleureusement accueilli en France, et c'est d'après la traduction française (1526) que Lord Berners fit la version (1540) qui, selon quelques érudits, marquerait l'entrée de la préciosité voulue dans la prose anglaise. San Pedro avait fait, dit-on, une première ébauche de la

Carcel de amor dans son *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), dont le texte castillan vient d'être retrouvé, mais la priorité est loin d'être établie : admettons, pourtant, que nous ne savons rien de précis quant à la date de composition de la *Carcel de amor :* le texte fut écrit assurément après 1465 et la dédicace ne peut être antérieure à 1474. San Pedro a écrit de bons vers qu'on trouvera dans le *Cancionero general,* mais il n'est pas besoin de s'y arrêter ni d'examiner ses autres œuvres. Son talent doux, romanesque, sentimental, est parfaitement représenté par la *Carcel de amor;* ce livre a exercé une influence considérable à l'étranger (Montaigne le lisait en italien), et il jouissait d'une grande popularité en Espagne, malgré la condamnation de l'Inquisition.

Il se termine par une émouvante scène de suicide qu'empruntèrent plusieurs écrivains. Peut-être le premier exemple de cet emprunt se trouve-t-il dans un ouvrage auquel nous avons déjà fait allusion : la fameuse *Comedia de Calisto y Melibea,* intitulée plus tard *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* plus généralement connue sous le nom de *Celestina,* titre employé en Italie dès 1519, et qui se répandit bientôt partout. L'histoire bibliographique de cette œuvre est obscure. Elle comprend seize actes dans les deux plus anciennes éditions connues, celles imprimées à Burgos en 1499, et à Séville en 1501 [1]. L'argumentation de M. Foulché-Delbosc, dont les études font époque dans la discussion de cette question, tend à prouver l'existence d'une édition antérieure à celle de Burgos, et cela semble probable. Les réimpressions postérieures à l'édition de 1501 ont vingt

1. On ne connaît qu'un seul exemplaire de chacune de ces éditions.

et un actes, sauf trois réimpressions postérieures qui en ont vingt-deux. Cette dernière addition se nomme l'*Auto de Traso*, et serait « tirée de la comédie arrangée par Sanabria »; on ne sait rien de ce Sanabria, et cet *Auto de Traso* est jugé apocryphe : sur l'authenticité des cinq actes ajoutés aux seize premiers, authenticité que M. Foulché-Delbosc a été le premier à suspecter et à nier, le débat est vif. La même diversité d'opinions existe quant à la date de composition : selon les uns, la *Celestina* aurait été écrite neuf ans avant la reddition de Grenade (1481-1482), selon d'autres, elle n'aurait été composée que très peu de temps avant cet événement; selon d'autres, enfin, elle serait de sept ans postérieure. On n'est pas d'accord non plus quant à l'auteur. L'édition de 1501 contient une lettre-préface anonyme qui attribue vaguement la première et plus longue *scène* à un « ancien auteur » qu'elle ne nomme pas; le rédacteur de cette lettre dit être l'auteur des quinze autres actes, et d'après un acrostiche dû sans doute au correcteur de l'impression Alonso de Proaza, cet écrivain serait le bachelier Fernando de Rojas, de la Puebla de Montalvan, dans la province de Tolède. Un bachelier de ce nom, d'origine juive, fut témoin devant l'Inquisition de Tolède en 1517-1518; et, en 1525-1526, un certain Alvaro de Montalvan, poursuivi pour judaïsme, se déclare « père de Leonor Alvarez, femme du bachelier Rojas qui composa Melibea ». D'un document de 1574 on déduit que l'attribution à Rojas était acceptée à cette date dans la Puebla de Montalban. D'après Gomez Texada de los Reyes, écrivain du XVIIe siècle, ce Rojas aurait été alcade de Talavera de la Reina, où il serait mort à une date inconnue : il vivait encore le 21 mars 1538. La lettre-préface est retouchée dans les

éditions en vingt et un actes, et insinue que l' « ancien auteur » serait Juan de Mena ou Rodrigo Cota.

Les conclusions les plus opposées ont été tirées de ces menus faits. Personne n'a jamais pris au sérieux l'attribution du premier acte à Mena; Alonso de Villegas (1534-1604?), dans les vers dédicatoires de sa *Comedia Selvagia* (1554) accepte l'attribution à Cota; aujourd'hui l'assertion de la lettre attribuant le premier acte à Mena ou à Cota est rejetée à l'unanimité. La déclaration du correcteur Proaza (qui devint plus tard professeur de rhétorique à l'université de Valence) a eu meilleure fortune. Menéndez y Pelayo et bien d'autres pensent que Rojas écrivit les vingt et un actes que comprennent la plupart des éditions. M. Foulché-Delbosc, au contraire, croit 1° que les seize actes originaux sont d'une seule main, 2° que leur auteur est inconnu, et 3° qu'il n'eut aucune part aux additions postérieures. Sur le premier point, tout le monde est maintenant d'accord; sur le deuxième, la présomption qui existait jadis en faveur de Rojas est sensiblement affaiblie par la découverte de documents prouvant que Rojas aurait écrit ce chef-d'œuvre quand il avait à peine vingt ans; quant au troisième point, il est certain que beaucoup des additions sont loin d'être des améliorations, mais on ne peut méconnaître que les retouches d'un auteur sont souvent malheureuses. De nouvelles découvertes conduiront peut-être à des solutions moins incertaines.

Si ses problèmes sont obscurs, l'intrigue de la *Comedia* est simple. Calixte, repoussé par Mélibée, a recours à l'entremetteuse Célestine, qui rapproche les deux amants; l'expiation ne se fait pas attendre; éClestine est tuée par les serviteurs de Calixte, Calixte

meurt accidentellement, et Mélibée se suicide sous les yeux de son père à qui elle adresse des adieux suggérés (nous l'avons déjà dit) par la *Carcel de amor* de San Pedro. Célestine dérive de la Trota-conventos de Juan Ruiz; Calixte et Mélibée proviennent du Melon et de l'Endrina de ce même Ruiz; des emprunts ont été faits à Martinez de Toledo; et les noms des personnages impliquent une connaissance de la comédie latine, surtout de Térence et de Plaute. Malgré toutes les dettes qu'un examen microscopique peut y découvrir, la *Celestina* reste un chef-d'œuvre unique et original, dans lequel, de l'ancien milieu littéraire encombré d'êtres impossibles en des situations incroyables, on passe à un commerce direct avec des passions profondes et vivantes. On y trouve un fond de réalisme, un souffle de modernisme.

L'auteur, Rojas ou tout autre, travaille consciencieusement, dans un autre but que celui de procurer un passe-temps d'une heure d'oisiveté : il fait penser, il fait souffrir. Sans souplesse dans l'épisode, sans habileté spéciale dans la construction, il est entravé par le pédantisme de son époque; mais il est juste de dire que ce pédantisme est surtout sensible dans les parties ajoutées aux seize actes primitifs, additions qu'il aurait faites quand la belle inspiration de la première heure était passée, ou dans lesquelles il n'est peut-être pour rien. Pour les effets artistiques, pour l'énergie de la phrase, il surpasse tous ses contemporains. Bien qu'il esquisse vaguement le type comique qui allait devenir le *gracioso* de Lope de Vega, il a peu de dispositions à l'humour; d'un autre côté son réalisme pessimiste est au-dessus de tout éloge. Il se propose de donner une transcription objective et impersonnelle de la vie, et il

y reussit, y ajoutant l'effet mystérieux d'une sombre imagination. Ses personnages ne sont ni des empereurs de Byzance, ni des Beaux Ténébreux, ni des reines de l'Insola Firme; il s'occupe des passions d'hommes et de femmes ordinaires, des angoisses des amoureux, des artifices et des perversités du vice sénile, de la vénalité et des fanfaronnades des malandrins, de l'effronterie des courtisans, de la fatalité aveugle et de la suffisance des bourgeois. Tout cela est tracé de main de maître, l'œil sur l'objet; l'auteur s'y montre à peine; de temps en temps un ricanement sournois aux dépens des gens d'église, rien de plus; mais chacun de ses caractères a sa personnalité à lui, nette, impressionnante, inoubliable.

C'est pourquoi, dès le premier moment, son livre séduisit, eut d'innombrables éditions et de nombreux imitateurs. Un de ceux-ci mérite une mention à part : c'est Pedro Manuel de Urrea (1486?-1535?), que son *Cancionero* (1513) révèle comme poète versatile, faiseur de *villancicos* délicats, expérimentateur curieux qui introduisit un nouvel effet mélodique en modifiant la stance employée dans les *Coplas* de Jorge Manrique. C'est le type de l'aristocrate avec des goûts littéraires, qui frémit à la pensée qu'en ce temps d'imprimerie il sera lu même « dans les celliers et les cuisines », et il semble probable que la publication de ses œuvres est due à sa mère, la comtesse d'Aranda. Il est l'auteur de la *Penitencia de amor* (1514), la plus ancienne imitation en prose de la *Celestina*, calquée de si près sur l'original qu'elle souffre nécessairement de la comparaison. Urrea put faire mieux encore : dans son *Cancionero* il a inséré un arrangement versifié du premier acte de la *Celestina*, tentative hautement intéressante où il devança les méthodes qui allaient devenir populaires.

En imitant la *Celestina*, le gentilhomme aragonais inaugura un mouvement qui dura longtemps. Nous n'avons pas à nous arrêter à une *farsa* de Lope Ortiz de Stuñiga qui est introuvable; ni à la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nueuamente trobada y sacada de prosa en metro castellano* (1540), œuvre sans valeur de Juan Sedeño. Une imitation pas du tout méprisable est *La segunda comedia de Celestina* (1534?) de Feliciano de Silva (celui dont la « raison de la déraison » charmait Don Quichotte) qui, deux ans plus tard, trouva un continuateur malheureux en Gaspar Gomez. L'anonyme *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) est d'une habileté exceptionnelle; on l'a attribuée à Sancho Sanchez de Muñon, mais si celui-ci mourut en 1601, comme l'on suppose, l'attribution se heurterait peut-être à quelques difficultés chronologiques. La vogue de la *Celestina* ne se bornait pas à l'Espagne, où elle fut mise à contribution, une centaine d'années plus tard, par Lope de Vega dans sa *Dorotea* (1632). Le livre exerça une influence perceptible sur le drame naissant de l'Angleterre grâce à une traduction anonyme faite quelque peu avant 1530 et publiée par John Rastell († 1536), beau-frère de Sir Thomas More; cette dramatisation des quatre premiers actes de la *Celestina* est d'une grande importance comme point de départ de la comédie romantique en Angleterre, et elle a bien pu entrer pour quelque chose dans la conception de ces amants immortels, Roméo et Juliette : c'est d'autant plus vraisemblable que, au moment où Shakespeare prépara son drame, on s'occupa de la *Celestina* à Londres en proposant de l'y imprimer en castillan[1]. Dans tous les cas, le livre est

1. On n'a pas assez remarqué, peut-être, une mention du *Stationers' Register* (24 février 1591) : « Un livre intitulé *La Celestina, comedia* en

un vrai chef-d'œuvre : et si, comme on le prétend, il fut écrit par le jeune Rojas, nous nous trouverions en présence d'un triomphe retentissant du génie juif.

Tout semble pâle à côté d'une œuvre aussi remarquable. Pourtant, il y a un certain intérêt dans la *Question de amor de dos enamorados* (1513?), roman anonyme, semi-historique, semi-social, où les contemporains figurent sous des noms d'emprunt. On ne sait pas encore qui sont Flamiano et Violina; on ne fait que conjecturer que Vasquiran peut être identifié avec un certain Vazquez qui contribua au *Cancionero general* avec deux poèmes dont l'un — le *Dechado de amor*, dédié à la reine de Naples — a quelque rapport avec la *Question*. Mais, grâce à M. Croce, la plupart des autres pseudonymes ne sont plus des mystères : l'érudit italien a démontré que Belisena n'est autre que Bona Sforza, plus tard reine de Pologne; que le marquis de Persiana est Pescara, que Fabricano est Fabrizzio Colonna, et ainsi de suite. Une partie du succès immédiat de cet ouvrage fut certainement due à la curiosité qu'éveille un roman à clef; cependant la description de la société hispano-napolitaine est séduisante, et le style, bien que trop italianisé, mérita un éloge mesuré de la part de Juan de Valdés, critique sévère entre tous.

L'histoire est représentée à cette époque par la *Coronica de España* (1482) de Diego de Valera (1412?-1487), dont la vie romanesque, pleine de faits d'armes, d'intrigues politiques, d'aventures et de fanfaronnades superbes, nous intéresse plus que ses ouvrages littéraires. Il s'est essayé dans tous les genres, mais n'a réussi que dans ses lettres, où sa personnalité pittoresque

espagnol. » Or *Roméo et Juliette* aurait été composé en 1591, et une édition clandestine en fut publiée en 1597.

s'exprime avec une intensité bizarre. Sa chronique, souvent appelée la *Valeriana*, n'est qu'un abrégé de la *Cronica general* d'Alphonse le Savant; c'est une œuvre faite sans critique par un écrivain qui appartenait au passé et qui se complaisait dans toutes sortes de fables. Dans la partie plus moderne, Valera se fia à ses souvenirs en se donnant à lui-même le beau rôle. Bien que dénuée de toute valeur dans le fond, la *Valeriana* atteignit une popularité remarquable qui s'explique par le manque d'autres chroniques d'ensemble et (ajoutons-le en bonne justice) par son style personnel et coulant. Un esprit plus sérieux inspire le *Tractado que se llama Valerio de las estorias escolasticas e de España* (1487) de Diego Rodriguez de Almella (1426?-1492?), archiprêtre de Santibañez, chapelain de la reine Isabelle, et plus tard chanoine de Carthagène. En prenant Valère Maxime pour modèle, il exécuta un dessein qu'avait conçu son ancien protecteur l'évêque de Burgos, Alfonso de Santa Maria; on n'y trouvera pas, naturellement, une méthode scientifique, mais l'auteur traite son sujet au point de vue du moraliste, en développant le côté anecdotique. La vogue de Rodriguez de Almella a été considérable, et *La Vida y muerte del Rey Bamba* témoigne qu'on le lisait encore au temps de Lope de Vega.

Le dernier des chroniqueurs de l'ancienne école est Andrés Bernaldez, curé de Los Palacios, près de Séville, de 1488 à 1513, et chapelain de Diego Deza, archevêque de Séville. C'est un esprit naïf et sympathique qui, dans son *Historia delos reyes catolicos don Fernando y doña Isabel*, relate avec une simplicité attrayante les événements de cette période mémorable, et s'enthousiasme en contant les exploits de son ami

Colomb, qui lui prêtait ses manuscrits. Le fait n'est pas douteux, car Bernaldez le dit lui-même; cela devrait donner une véritable autorité aux quatorze chapitres où il s'occupe de Colomb, mais par un hasard qu'on ne saurait expliquer, le candide récit du bon curé antisémite est resté inédit jusqu'au milieu du XIXe siècle.

Plus important comme littérateur est HERNANDO DEL PULGAR (1436?-1493?), dont le *Libro delos claros varones de Castilla* (1486) est une galerie de portraits à la manière de Perez de Guzman. Pulgar n'a pas la force tranchante de son prédécesseur, et il ne dédaigne pas de faire des emprunts à Enriquez del Castillo et à d'autres; mais c'est quand même un admirable portraitiste, maître d'un style fort et savoureux. On ne peut pas louer également sa *Chronica delos muy altos y esclarecidos reyes catholicos don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria* qui fut publiée en 1565 sous le nom d'Antonio de Lebrixa; ce malentendu est dû au fait que l'on avait prêté le manuscrit au grand humaniste pour qu'il en fît une traduction latine; la traduction latine parut, en effet, en 1545-1550, et le petit-fils d'Antonio de Lebrixa publia plus tard (1565) l'original en l'attribuant par méprise à son grand-père. L'erreur fut bientôt corrigée, mais l'ouvrage ajoute peu à la gloire de Pulgar, car c'est de l'historiographie officielle, flatteuse et partiale. Le charme narratif s'y trouve, sans doute, et c'est déjà beaucoup; mais il y manque les qualités de l'historien sérieux. La place de Pulgar est assurée par ses lettres (1485) et surtout par son *Libro delos claros varones de Castilla,* qui ne le cède qu'à l'ouvrage de Perez de Guzman[1].

1. Est-il nécessaire de dire qu'il ne faut pas confondre Hernando del Pulgar avec son contemporain plus jeune Hernando Perez del Pulgar

Le nom illustre de CHRISTOPHE COLOMB (1451?-1506) est inséparable des Rois Catholiques, qui étonnèrent jusqu'à leurs ennemis par l'ingratitude dont ils firent preuve envers celui qui leur avait donné un monde nouveau. Pourtant il ne faut pas pousser trop loin l'idolâtrie de Colomb, à qui nous n'avons affaire ici que sous le rapport littéraire. Aventurier mystique, sans trop de scrupules, qui parvint à se persuader qu'il était voyant et prophète, il écrivit des lettres parfois remarquables par le sens pratique et sûr dissimulé dans des phrases apocalyptiques. Malgré une syntaxe incorrecte et baroque, cet étranger possède une éloquence réelle et pleine d'attraits. Certes, ce n'était pas un littérateur : c'était mieux, un homme de génie à qui les vers vibrants que l'Espagnol Sénèque avait placés plus de quatorze siècles auparavant dans *Médée* durent d'acquérir une signification singulièrement prophétique :

Venient annis sæcula seris,
quibus Oceanus vincula rerum
laxet et ingens pateat tellus
Tethysque novos detegat orbes
nec sit terris ultima Thule.

(1415-1531)? Celui-ci, sur l'ordre de Charles-Quint, prôna Gonzalo Fernandez de Córdoba (Gonzalve de Cordoue) dans la *Breve parte delas hazañas del excelente nombrado Gran Capitan* (Sevilla, 1527).

CHAPITRE VII

L'ÉPOQUE DE CHARLES-QUINT (1516-1555).

De nombreuses traductions avaient paru pendant le règne des Rois Catholiques, et l'on peut raisonnablement supposer que cette diffusion des modèles étrangers fut favorisée par de hauts patronages. Quoique le roi Ferdinand n'eût pas de penchants littéraires, il avait été l'élève de Francisco Vidal de Noya, dont la traduction de Salluste fut imprimée en 1493; dans son âge mur, la reine Isabelle étudiait avec Beatriz Galindo, *la Latina* (1475?-1534), érudite et dame d'honneur, chantée plus tard par Lope de Vega dans sa *Iervsalen conqvistada;* les goûts humanistes de l'Infant Jean étaient assez prononcés pour que Juan del Enzina lui dédiât ses versions de Virgile; Juan Luis Vives (1492-1540), dans son ouvrage intitulé *De Christiana Femina*, rapporte que Jeanne la Folle adressa aux envoyés des Pays-Bas des discours latins improvisés, et le savoir de Catherine d'Aragon reçut l'approbation d'Érasme. Deux des princesses de la famille royale étaient élevées par Antonio Geraldino et Alessandro Geraldino (ce dernier devint évêque de Saint-Domingue et mourut en 1525),

et ces deux érudits italiens furent secondés par d'autres compatriotes qui répandirent leur enthousiasme pour la Renaissance. Tels furent Pietro Martir d'Anghiera (1459-1526), prieur de Grenade, qui se vanta d'avoir vu assis à ses pieds les grands de Castille; et Luca Marineo da Badino, dit Lucio Marineo Siculo (1460? ÷ après 1533) qui occupa la chaire d'éloquence et de poésie latine à l'université de Salamanque. Il y avait d'autres étrangers, car c'est encore à Salamanque que le Portugais Arias Barbosa (÷ 1530?), disciple d'Ange Politien, gagna sa réputation de premier helléniste de la Péninsule.

Constatons le zèle des savants espagnols à vulgariser l'érudition. Palencia publia un *Vniversal vocabulario en latin y en romance* (1490), destiné à être bientôt éclipsé par celui de Lebrixa; il publia aussi des traductions de Plutarque (1491) et de Josèphe (1492). L'*Ane d'or* d'Apulée (1513) fut traduit par Diego Lopez de Cortegana, l'archidiacre gaillard de Séville; une satire de Juvénal (1515?) par Geronimo Fernandez de Villegas, prieur de Cuevasrubias; et l'*Amphitryo* de Plaute (1515?), par Francisco Lopez de Villalobos. Ce sont tous des dilettantes à côté d'Antonio de Lebrixa (1455?-1522), qui, après dix ans passés en Italie, revint en Espagne vers 1473 et, comme il le disait lui-même, « fut le premier à y ouvrir boutique de latin ». L'examen de ses œuvres appartient à l'histoire de l'humanisme : nous n'avons qu'à mentionner ici ses *Introductiones latinæ* (1481), sa *Gramatica... sobre la lengua castellana* (1492), son *Interpretatio dictionum ex sermone latino in hispaniensem* (1492), et son *Interpretacion delas palabras castellanas en lengua latina* (1495?). Cet illustre savant qui, comme M. Bywater l'a démontré,

devança la théorie d'Érasme sur la manière dont il conviendrait de prononcer le grec, occupa la chaire de grammaire à Salamanque; froissé dans son amour-propre par un échec académique, Lebrixa passa à l'université nouvelle d'Alcalá de Henares, fondée en 1508 par le fameux cardinal Francisco Ximenez de Cisneros (1436-1517), qui utilisa les connaissances du grand philologue dans la préparation de la Bible polyglotte. Dans cette publication célèbre, les textes hébreu et chaldéen furent revisés par des Juifs convertis tels que Alfonso de Alcalá, Alfonso de Zamora et Pablo Coronel; le texte grec par Lebrixa, Demetrio Ducas de Crète, Hernan Nuñez de Toledo (1475?-1553) et Juan de Vergara (1491-1557). Mentionnons que le texte grec du Nouveau Testament fut imprimé pour la première fois à Alcalá de Henares en 1514, mais il ne parut qu'en 1522, en même temps que les cinq autres volumes de l'édition. Nous venons de nommer Juan de Vergara, le célèbre érasmiste : il faut ajouter que son frère Francisco. traducteur d'Héliodore, donnait aux Espagnols leur première grammaire grecque (1537), ouvrage loué par Scaliger.

Une curiosité tellement éveillée ne pouvait s'arrêter aux anciens. Laissant de côté les œuvres latines de Pétrarque, on doit noter l'intérêt manifesté pour des ouvrages écrits en italien : il y eut des versions anonymes du *Décaméron* (impr. 1496) et de la *Fiammetta* (impr. 1497) de Boccace; les *Trionfi* de Pétrarque furent traduits (1512) par Antonio de Obregon; l'*Enfer* de Dante fut traduit (1515) par Pedro Fernandez de Villegas (1453-1536), archidiacre de Burgos et frère du traducteur de Juvénal. Si les dates attribuées aux impressions de deux livres de Juan de Flores sont

exactes, Boccace aurait déjà agi d'une façon directe, assez modestement, il est vrai, sur la littérature castillane ; le *Breue tractado... de Grimalte y Gradissa* (1495?) de Flores est une continuation de la *Fiammetta*; son *Tractado... donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella* (imprimé vers la même époque, dit-on) est une imitation du *Filocolo*. Les mérites de ces deux contes sont minces, mais l'histoire de *Grisel y Mirabella* eut la chance d'être adoptée comme livre de texte pour l'étude des langues modernes (il y en eut des éditions en quatre langues), et par suite de ce hasard elle entra dans le courant des littératures étrangères. On en trouve des traces dans l'*Orlando furioso* d'Arioste; dans *Women pleas'd*, pièce de Fletcher, qui l'aurait composée en 1619 ou 1620; dans *La Ley executada* (1633) de Lope de Vega; et dans *Le Prince déguisé* (1636) de Georges de Scudéry.

Jadis les Italiens avaient traité les Espagnols de haut. Dans le *Paradiso* (VIII, v. 77) Dante stigmatisa la ladrerie proverbiale des Catalans, — *l'avara povertà di Catalogna*. Pour Boccace, les Castillans n'étaient guère que des demi-sauvages — *semi barbari et efferati homines*. Même à la cour napolitaine d'Alphonse V d'Aragon, Lorenzo Valla affecte de regarder les compatriotes de son maître comme autant d'illettrés — *a studiis humanitatis abhorrentes :* il fit pourtant quelques exceptions, notamment pour maître Fernand de Cordoue (1425?-1486?), cet aventureux chevalier errant de la science espagnole. Peu à peu, les Espagnols résidant en Italie s'y acclimatèrent. Un certain Tapia et Berthomeu Gentil se servent de l'italien dans le *Cancionero general* de 1527, et Gentil, qu'on suppose

Valencien, y excellait à un tel point que l'un de ses dix-huit sonnets italiens — *Soneto en dialogo, de Dio* — fut imprimé comme de Luigi Tansillo (1510-1568). Un exemple plus frappant est à remarquer dans le cas du Catalan Benedetto Gareth (1450?-1514), connu parmi les *Accademici Pontaniani* sous le nom italien de Chariteo : Gareth renonça à sa langue maternelle, écrivant en italien ses *Rime* (1506), gâtées par l'affectation, où l'on a cru discerner le germe de ce mauvais goût qu'on appellera le *secentismo*.

Ce n'est point dans de telles conditions que l'italien fut employé par le juif espagnol Judas Abrabanel (1460?-1520), connu en Espagne sous le nom de Leon Hebreo. Ses *Dialoghi di Amore* (1535), produit entortillé du mysticisme espagnol et du mysticisme néo-platonicien mis à profit par Cervantes dans la *Galatea* (livre IV), nous sont parvenus en italien dans une édition posthume. Abrabanel acheva son livre peu après 1505, et l'aurait publié sans doute en castillan, s'il n'avait dû quitter l'Espagne avec ses coreligionaires lors du décret d'expulsion des Juifs (31 mars 1492). En effet, le texte italien est défiguré par quelques idiotismes castillans, fort naturels chez qui avait passé les trente premières années de sa vie en Espagne. Il se peut que le livre d'Abrabanel ait été lu en manuscrit par Bembo et par Castiglione, car on en trouve des traces dans *Gli Asolani* et dans *Il Cortegiano*. Pontus de Thyard le traduisit, et il devint à la mode avec les poètes de la Pléiade. Il est peut-être pour quelque chose dans un sonnet de Joachim du Bellay (*Si nostre vie est moins qu'une journée*) et dans un sonnet de Ronsard (*Comme on souloit, si plus on ne me blasme*). Montaigne avait le livre dans sa bibliothèque, et témoigne

(*Essais*, III, ch. v) de sa popularité : « Mon page faict l'amour et l'entend : lisez luy Leon Hebreu et Ficin. » Traduite trois fois en castillan (à l'insu de Cervantes, paraît-il), l'œuvre d'Abrabanel influença des poètes comme Camoens (1524?-1580) et Herrera, des prosateurs comme Luis de Leon et Malon de Chaide; elle fut en faveur auprès du moine augustin Cristobal de Fonseca († 1614) et du jésuite Nieremberg, et un écho affaibli de sa doctrine se laisse deviner dans le *Discurso de la hermosura y el amor* (1652) de Bernardino de Rebolledo.

L'importance politique de l'Espagne, qui augmentait de plus en plus, ne pouvait que consolider la position des Espagnols dans le monde littéraire. Des papes espagnols, comme Calixte III († 1458) et son neveu Alexandre VI († 1503) contribuèrent à mettre le castillan à la mode. Un poète napolitain, Luigi Tansillo, se déclara Espagnol de cœur — *spagnuolo d'affezione* (il n'était que juste qu'un poème de Tansillo, les *Lagrime di San Pietro*, eût un succès remarquable en Espagne). Nous avons vu qu'une pièce de Juan del Enzina fut jouée en Italie; la *Question de amor* y fut publiée, et c'est à Rome que parut dans une impression posthume l'*Historia Parthenopea* (1516) du prêtre sévillan Alonso Hernandez, protégé du Cardinal Bernardo Carvajal (1456?-1522), personnage peu édifiant, candidat à la papauté. Dénuée de valeur, cette œuvre épique, à la manière de Mena, sur les exploits de Gonzalve de Cordoue, ne plut pas, mais sa publication en Italie dénote l'existence d'un public qui s'intéressait aux choses d'Espagne.

C'est à ce public que s'adressa Bartolomé de Torres Naharro († 1531?), né à Torre de Miguel Sexmero, près

de Badajoz. Le peu que nous savons de lui vient d'une lettre en latin en tête de ses œuvres, adressée à Joce Bade (1462-1535) par un certain « Mesinerius I. Barberius Aurelianensis » (autrement dit Messinier Barbier d'Orléans, personnage que l'on n'a pas identifié). Il semble que Torres Naharro était soldat, puis fut capturé par des pirates algériens, et qu'après avoir été racheté il soit entré dans les ordres. Une édition isolée (1517) de sa *Comedia Tinellaria* est dédiée au cardinal Bernardo Carvajal : sans doute Torres Naharro, Alonso Hernandez et tout autre clerc espagnol besogneux à Rome recherchaient, à qui mieux mieux, la protection de ce compatriote influent. Évidemment aucune déduction n'est à tirer de la phrase *dilectus filius* appliquée à Torres Naharro dans un privilège pontifical (1er avril 1517) de Léon X : c'est un cliché de chancellerie. Pourtant l'auteur a dédié un sonnet italien à ce pape, et il assure que sa *Comedia Tinellaria* fut jouée devant Léon X et le cardinal Giulio de Medici († 1534); il appelle ce cardinal (le futur Clément VII) « mon patron », et c'est à la suggestion de ce prélat qu'il aurait imprimé ses œuvres. Nous ignorons pourquoi et quand il quitta Rome. Nous le retrouvons au service de Fabrizio Colonna à Naples, où ses pièces et quelques poèmes furent publiés en 1517 sous le titre de *Propalladia*, avec une dédicace au marquis de Pescara, l'époux espagnol de la célèbre Vittoria Colonna. On croit que Torres Naharro revint en Espagne où il serait mort peu après 1530.

Ses poèmes sont d'une importance secondaire. Nous ne ferons que mentionner un *Psalmo* en l'honneur d'une victoire remportée par les Espagnols sur les Vénitiens en 1513, et un répugnant *Concilio delos Galanes*

y Cortesanas de Roma, obscénité qui aurait été composée vers la fin de 1515. Quatre *romances*, essais dans le genre populaire, sont autrement intéressants; ce qu'il a fait de mieux comme poète, c'est le *Retracto*, élégie sur le premier duc de Nágera († 1515), mais ces *coplas* invitent à une comparaison dangereuse avec celles de Jorge Manrique. C'est comme dramaturge que l'auteur a conquis sa place dans l'histoire littéraire. Son ami Barbier nous avertit que Torres Naharro, bien que capable d'écrire ses pièces en latin, préférait le castillan afin d'être « le premier à les écrire en langue vulgaire » : ceci impliquerait que Torres Naharro ignorait l'œuvre d'Enzina, qu'il imite cependant dans son *Dialogo del Nascimiento* écrit en 1512, ou postérieurement. Quoi qu'il en soit, Torres Naharro développe son drame plus largement que son prédécesseur. Il divise ses pièces en cinq actes, selon le précepte d'Horace, et dans son *Prohemio* il appelle ces actes *jornadas*, « parce qu'ils me semblent plutôt des lieux de repos qu'autres choses » : peut-être, ainsi que Ticknor l'a supposé, avait-il dans l'esprit les *journées* des mystères français. Les personnages ne devaient être ni moins de six ni plus de douze; l'auteur s'excuse d'en introduire une vingtaine dans la *Comedia Tinellaria*, en prétextant que le sujet les réclamait; il s'excuse aussi d'employer quelques mots italiens, concession « à l'endroit où, et aux personnes devant qui les pièces étaient récitées ». Enfin, il divisa le drame en deux grandes classes : la *Comedia a noticia*, qui traite d'événements réellement vus et notés; et la *Comedia a fantasia*, qui traite d'incidents imaginaires, feints, qui semblent être vrais, mais ne le sont pas. Voilà sa profession de foi dramatique, et il précise en signalant sa *Comedia soldadesca* et sa *Comedia*

Tinellaria comme des pièces *a noticia*, sa *Comedia Seraphina* et *Ymenea* comme des pièces *a fantasia*. On pourrait proposer des sous-genres; Torres Naharro aborde le drame allégorique dans sa *Comedia Trofea*, où il fait paraître Apollon et la Renommée pour commémorer les exploits accomplis aux Indes sous le règne du roi Emmanuel de Portugal; il s'essaie dans le drame chevaleresque avec la *Comedia Seraphina*, la *Comedia Ymenea*, et la *Comedia Aquilana* (apparemment de date postérieure); tandis que dans la *Comedia Soldadesca*, la *Comedia Tinellaria* et la *Comedia Jacinta*, il tente la comédie de mœurs. Mais, comme classification générale, celle de l'auteur peut être admise. Chaque pièce débute par un *introyto* ou prologue, où l'on réclame l'indulgence et l'attention du public; puis l'intrigue est résumée et l'action commence.

Torres Naharro peut être regardé comme le premier vrai maître de la *comedia a fantasia* ou drame romanesque. Les défauts de son théâtre sont assez apparents, entre autres sa tendance à tourner la comédie en farce, son penchant à l'extravagance, son manque de tact à encombrer la scène (comme dans la *Comedia Tinellaria*) de tant de personnages bavardant en autant de langues. Néanmoins, son œuvre dramatique a une valeur positive aussi bien qu'une importance historique. Il est bien possible, comme le suggère M. Stiefel, qu'il doive quelque chose aux *farse* de Giovan Giorgio Alione d'Asti (1460?-1521), mais l'influence italienne chez lui ne porte pas atteinte à la forme, à peu près nettement espagnole; ses vers octosyllabiques ne manquent pas d'allure; son dialogue est vif et opportun, ses caractères sont adroitement présentés : il est le premier dramaturge espagnol qui élabora un sujet dramatique

et sut envisager les effets du point de vue du public. En un mot, Torres Naharro eut la connaissance de la scène, de ses ressources, et de ce qu'on pouvait en tirer. De 1520 à 1545 la *Propalladia* fut réimprimée cinq fois en Espagne, où elle put influencer un Jaime de Güete, un Bartolomé Palau, voire un Castillejo ou un Micael de Carvajal, et d'autres. Pourtant l'influence de Torres Naharro, peut-être à cause de l'insuffisance matérielle du théâtre, es. moins profonde qu'on ne s'y serait attendu. Ses pièces furent-elles jouées en Espagne? On ne le sait pas. Il se plaint des attaques de ses ennemis en Italie, mais il ne visait pas une grande popularité; il écrivit pour un public restreint et cultivé, en injuriant « la populace bestiale ». Il a eu le succès qu'il aurait ambitionné en influençant ses confrères du métier : il a fait un grand pas en avant, car il faut arriver au temps de Lope de Vega pour trouver un équivalent de sa *Comedia Ymenea*, qui a pour thème l'amour d'Ymeneo pour Fabea, le frère de celle-ci intervenant à cause du « point d'honneur ».

Il a été lu sans doute en Portugal où la langue castillane fit son chemin d'une manière étonnante : pour s'en convaincre il suffit d'ouvrir le *Cancioneiro geral* (1516) de Garcia de Resende (1470-1540), où quarante et un poètes portugais se servent du castillan. Le castillan fut souvent employé aussi par Gil Vicente, le fondateur du théâtre portugais. On place la date de sa naissance entre 1452 et 1475; selon quelques autorités il serait mort en 1539, selon d'autres en 1557. Vicente était peut-être licencié en droit; il était certainement comédien, compositeur assez habile pour mettre en musique la délicieuse chanson — *Muy graciosa es la doncella* — dans l'*Auto da Sibilla Cassandra*. Ses

connaissances s'étendaient, paraît-il, à la poésie lyrique française, populaire aussi bien que savante, et rien n'empêche que, dans la dernière phase de son évolution, il ait profité du théâtre de Torres Naharro. Gil Vicente écrivit quarante-deux pièces dont onze sont en castillan, quatorze en portugais, et le reste dans un langage hybride castillan-portugais, sorte de parler macaronique, langue conventionnelle que l'on peut comparer à ce que l'on a appelé le dialecte *sayagues* de Juan del Enzina. Le premier essai dramatique de Vicente, le *Monologo da Visitação*, écrit en castillan, et récité par l'auteur lui-même le 8 juin 1502 — fut la première représentation d'une pièce dramatique en Portugal, en dehors d'une église. Vicente débute dans la manière d'Enzina, et l'imitation du modèle espagnol devient plus manifeste dans l'*Auto pastoril castelhano*, et l'*Auto dos Reis Magos*, avec leur heureuse combinaison des éléments pieux et des éléments profanes. C'est encore Enzina qui inspire l'*Auto da Sibilla Casandra* où Salomon courtise Cassandre, nièce d'Abraham, de Moïse et d'Isaïe. Dans l'*Auto dos quatro Tempos* et *l'Auto da Fe*, Vicente prouve son indépendance par une ingéniosité et une fantaisie personnelles, et il s'élève à une grande beauté lyrique dans sa trilogie : l'*Auto da Barca do Inferno*, l'*Auto da Barca do Purgatorio*, et l'*Auto da Barca da Gloria* — dont Lope de Vega se souviendra en écrivant *El Viaje del Alma*. Gil Vicente est un esprit fort, libre, insouciant, versatile, apte à traiter des sujets divers, prompt à dramatiser des livres chevaleresques dans *Dom Duardos* et *Amadis de Gaula*, prêt à exploiter la *Celestina* dans la *Comedia de Rubena*, assez riche pour que Calderon lui emprunte l'idée de son *auto* intitulé *El lirio y la azucena*. Mais

toutefois ce bel esprit et bon dramaturge n'est pas dramatique au même sens que Torres Naharro : ce n'est pas un homme de théâtre, c'est un poète exquis dont les pièces ont plus de lyrisme que de force créatrice. Sa conception est belle, mais ses caractères manquent parfois de précision; et cependant ce n'est pas une mince distinction que d'avoir influencé de vrais maîtres comme Lope de Vega et Calderon.

Tandis que Vicente élargit les méthodes théâtrales de Juan del Enzina, un nouveau développement littéraire se manifeste en Espagne; dans cette évolution le rôle principal fut joué par le Catalan Boscá, qu'il est préférable d'appeler de son nom castillanisé Juan Boscan († 1542). Né à Barcelone à une date incertaine, Boscan étudia sous Luca Marineo da Badino (ou Lucio Marineo Siculo), servit comme soldat, et, comme nous l'apprend la deuxième églogue de Garcilasso de la Vega, il fut le précepteur de Fernando Alvarez de Toledo, universellement connu sous le nom de duc d'Albe (1508?-1583). Il versifiait comme tout le monde, et trois de ses poèmes publiés dans le *Cancionero general* n'ont rien de remarquable; ce n'est qu'en 1526, peu de temps avant d'achever l'éducation de son élève, qu'il s'enhardit à essayer l'hendécasyllabe italien. Sa conversion est due à l'ambassadeur vénitien Andrea Navagero (1483-1519) qui se trouvait à Grenade pendant l'été de 1526. Dans une lettre à la duchesse de Soma, Boscan a laissé une relation de son entretien avec Navagero : — « Comme je causais avec lui de choses d'esprit et de lettres, et principalement des différences de bien des langues, il me demanda pourquoi je ne m'essayais pas, en castillan, à des sonnets et à d'autres formes poétiques employées par les bons auteurs d'Italie; et il ne fit pas que m'en

parler ainsi à la légère, mais il me pria de me livrer à cet essai. Peu de jours après je me mis en route pour rentrer chez moi, et comme par suite de la longueur et de la solitude du chemin, je réfléchissais à diverses choses, il m'arriva de penser souvent à ce que m'avait dit Navagero; et de la sorte, je commençai à essayer ce genre de vers. J'y éprouvai au début quelque difficulté, à cause de leur côté artificiel et des nombreuses particularités par lesquelles ils diffèrent des nôtres. Mais comme il me sembla ensuite, peut-être à cause de l'amour que nous avons pour ce qui nous appartient en propre, que mes essais commençaient à réussir, j'y pris goût peu à peu. » Ce passage est classique. Ticknor remarque avec raison qu'aucun étranger n'influença jamais une littérature nationale plus profondément et plus instantanément que Navagero, et que nous avons ici un compte rendu direct, probablement unique dans l'histoire littéraire, du début d'une révolution par le premier sinon par le plus éminent de ses initiateurs.

Il y avait avant Boscan des italianisants tels que Francisco Imperial, Santillana, Juan de Villalpando et d'autres, mais le moment propice n'était pas encore venu, et Boscan est regardé à juste titre comme le véritable initiateur du mouvement. Toutefois, il ne sembla pas tout indiqué pour en prendre la direction. Sa veine poétique n'était pas très riche, et il avait le désavantage d'écrire en castillan et non dans sa langue maternelle. Il admet l'identité de l'hendécasyllabe italien avec le mètre dont se servait Auzias March (1397?-1459) qu'il estimait hautement; mais il ne le prend pas pour guide, il reconnaît sa dette seulement envers les Italiens. Il mit à acquérir la possession du castillan cette persévérance obstinée qui lui faisait entreprendre sans aide

une tâche plus ambitieuse, mais de l'avis des juges compétents, il ne réussit pas à s'en assurer la maîtrise complète : Herrera lui reproche de se vêtir des robes précieuses de Pétrarque, et de rester, malgré tous ses efforts, « un étranger dans sa langue ». En effet, les essais de Boscan ne furent pas aussi heureux qu'il le crut. En vers, ses défauts sont fort visibles : rudesse, construction maladroite, oreille peu raffinée, hésitations, gaucherie dans l'exécution. Ce n'est pas comme un artiste brillant que Boscan figure dans l'histoire : il y prend rang d'initiateur, de maître occasionnel qui, sans avoir cherché à faire des disciples, amena toute une nation à admettre le charme des formes exotiques. Cela, en soi, constitue un titre au souvenir.

Boscan n'était pas un homme de génie, mais il avait le talent divers. Son ami Garcilasso de la Vega lui envoya la première édition du *Cortegiano* de Baldesar Castiglione (1478-1529) imprimée à Venise en 1528, en le priant de le traduire en castillan. Bien que Boscan considérât l'art de traduire comme une besogne convenant aux « gens de peu de talent », il s'y appliqua humblement, et en fit une version (1534) excellente. Ce fut la seule œuvre qu'il publia; il avait cependant préparé une édition de ses vers qui parut par les soins de sa veuve : *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros* (1542). Selon le privilège officiel, ce volume devrait contenir une traduction par Boscan d' « une tragédie d'Euripide » (on ne précise pas davantage). Cette traduction ne s'y trouve pas : a-t-elle réellement existé? Ce n'est pas invraisemblable, car il semble que Boscan ait été conscient de la limite de ses forces, et qu'il se soit servi d'un modèle comme d'une béquille. Ses premiers

essais, dans les vieux mètres castillans, le laissent voir livré seul à ses propres ressources, et il n'est alors qu'un versificateur comme il y en avait tant : dès qu'il a recours aux poètes italiens, il est un être nouveau, aventurier heureux, malgré des maladresses. Son *Historia de Leandro y Hero* est basée sur Musée, et c'est un trait caractéristique qu'il délaie les trois ou quatre cents hexamètres de Musée en près de trois mille hendécasyllabes. C'est un pastiche inégal, ennuyeux en somme, mais qui devient plus intéressant quand l'auteur se permet d'utiliser la *Favola di Leandro ed Ero* (1537), paraphrase de Musée par Bernardo Tasso (1493-1569), poète qu'il put rencontrer en Italie ou en Espagne. Il s'approprie le vers blanc, italien — les *versi sciolti* — pour ainsi dire par force, mais il courbe rarement ce mètre à sa volonté, et sa cadence mécanique fatigue; parfois le semblant d'inspiration disparaît et l'auteur chavire dans une prose paresseuse coupée en tranches régulières. En se moquant des *versos sueltos* de Boscan, Gongora avait tous les rieurs, et même tous les juges sérieux de son côté; retenons cependant que ce mètre ne s'adapte pas facilement en castillan, et que longtemps après Boscan on ne put l'acclimater en Espagne. Notablement meilleure que l'*Historia de Leandro y Hero* est l'*Octava Rima*, allégorie représentant la Cour d'Amour et la Cour de Jalousie, avec l'histoire d'une ambassade que la Cour d'Amour envoie à deux rebelles barcelonaises — *dulces, blandas, discretas y graciosas*. C'est sans doute la plus agréable des œuvres de Boscan, mais une grande partie de l'*Octava Rima* n'est qu'une traduction littérale des *Stanze* de Bembo. Il est vrai que la transcription est exécutée d'une façon gracieuse, et que cette fois les méthodes de Boscan

réussissent efficacement. Ces emprunts à Bembo, d'autres emprunts à Pétrarque, à l'Arioste et à Claudien, ne le diminuent guère, car il n'a jamais posé pour un génie original. Il ne réclame rien, cet expérimentateur tenace qui combina patiemment ses laborieuses mosaïques pour son seul plaisir. Mais les destinées lui ont été bienveillantes. Vu de loin dans la perspective de l'histoire littéraire, Boscan nous apparaît comme le fondateur d'une nouvelle dynastie poétique, le chef d'une avant-garde irrésistible. C'est une place plus belle que n'eût osé la rêver ce si modeste ouvrier.

Sous le rapport de la préséance il est au premier rang. Sous le rapport du talent il s'efface si on le compare à son jeune camarade Garcilasso de la Vega (1503-1536), porteur d'un nom glorieux dans les chroniques et la poésie castillanes. Petit-fils de Perez de Guzman, il entra à dix-sept ans dans la garde du corps, aida à réprimer les *comuneros* (1520-1521) et, bien que son frère aîné Pedro Lasso de la Vega († 1554) se fût joint aux insurgés, Garcilasso sut conserver la faveur de Charles-Quint. Rétabli d'une blessure reçue à la bataille de Olías, il combattit contre les Français en Navarre, et en 1526 il se maria. Dorénavant sa vie est un va-et-vient continuel. Charles-Quint l'amena en Italie en 1529, et l'année suivante on l'envoya à Paris en mission confidentielle. En 1531, étant parti pour l'Allemagne avec son ami le duc d'Albe, il tomba en disgrâce pour avoir encouragé un mariage irrégulier contracté par son neveu et homonyme avec Isabel de la Cueva, fille d'honneur de l'impératrice, et nièce du duc d'Alburquerque. Garcilasso fut interné à la Grosse Schütt Insel, et dans cette vaste île formée par l'embranchement du Danube — *Danubio, rio divino*, dit-il — il composa l'un de ses meilleurs

poèmes. Son emprisonnement dura trois mois à peine : en juin 1531 il fut relâché, et se mit aux ordres du vice-roi de Naples, Pedro de Toledo, marquis de Villafranca, l'oncle du duc d'Albe.

A Naples, Garcilasso se lia avec des gens lettrés et gagna tous les cœurs. Entre l'automne de 1532 et le printemps de 1533 il adressa une ode latine à l'érudit Antonio Telesio (1482-1534), lui-même adroit faiseur de vers latins; à Naples aussi, Garcilasso eut une passion amoureuse dont l'écho murmure discrètement dans ses poèmes. Il devait bientôt reprendre ses courses. En 1533 il alla en mission retrouver l'empereur à Barcelone, où il rencontra son allié Boscan; il visita de nouveau Barcelone en 1534, et retourna en Italie par terre, s'arrêtant à Vaucluse (12 octobre) pour rédiger en ce lieu « où naquit la claire flamme de Pétrarque » une épître poétique à Boscan. Ce fut un dernier adieu. En 1535 Garcilasso prit part à l'expédition de Tunis, et y reçut deux blessures aux côtés de Diego Hurtado de Mendoza, dont nous reparlerons. De retour à Naples, il dédia à Mario Galeota un sonnet, et accepta la dédicace de l'édition de Virgile que lui offrit Scipione Capece, un des chefs des *Accademici Pontaniani*. Dans la campagne de Provence (1536), Garcilasso était mestre-de-camp de l'infanterie au moment où l'armée espagnole fut harcelée par une poignée d'archers qui s'enferma dans le fort de Muy. Les canons y ayant fait une brèche, Charles-Quint s'impatienta qu'on tardât un instant avant de donner l'assaut. Piqué au vif, sans heaume et sans cuirasse, Garcilasso mena aussitôt l'attaque en personne. Il tomba mortellement blessé (23 septembre), et mourut à Nice (13 octobre 1536) dans les bras d'un jeune officier ami, le marquis de

Lombay, que le monde connaît surtout sous le nom de saint François Borgia (1510-1572). Deux ans plus tard il fut enterrré à Tolède où, comme le dit Gongora, chaque pierre de la ville est son monument.

Son origine illustre, sa bravoure fougueuse, sa superbe prestance, son charme personnel, sa mort prématurée, tout cela, joint à ses dons poétiques, contribua à faire de lui le héros d'une légende. Mort à trente-trois ans, il personnifia tous les talents et toutes les grâces : Tansillo prononça le mot juste en l'appelant *spirto gentil.* Boscan proclama sa dette envers le brillant poète-soldat en avouant qu'il n'aurait pas persévéré dans ses essais sans « l'encouragement de Garcilasso, dont la décision doit être définitive — non seulement pour moi, mais pour tout le monde; en louant mes efforts, en me donnant le plus sûr témoignage d'approbation puisqu'il suivit mon exemple, il m'engagea à me consacrer tout entier à ma tâche ». Boscan, qui prépara une édition de ses œuvres, se proposait sans doute d'agir en exécuteur littéraire de son ami, mais il ne vécut pas assez longtemps pour mener à bien son projet. Cependant, il dut tout laisser préparé : sa veuve (nous l'avons déjà constaté) publia les vers de son mari en 1543, et les poèmes de Garcilasso forment le quatrième livre du recueil. La mort même ne les sépara point : pendant de longues années les œuvres des deux amis s'imprimèrent toujours ensemble.

Garcilasso est surtout un artiste, un poète de distinction et de culture; ce que Boscan ne savait qu'à peu près, Garcilasso le savait à la perfection[1]. Ami de Bembo

1. Les stances latines de Garcilasso adressées à Antonio Telesio sont imprimées dans les *Opera* de ce savant (Naples, 1762), pp. 128-129. D'autres vers latins de lui ont été publiés par MM. P. Savj-Lopez,

et de Tansillo, il s'était pénétré du véritable esprit de la Renaissance et, pour la forme et la substance, il est le plus italianisé des grands poètes espagnols. Ses essais vers la métrique castillane sont d'importance secondaire : ses efforts les meilleurs revêtent des formes exotiques, et il est à peine exagéré de dire qu'il est au fond un poète napolitain. Mais il est quelque chose de plus. Certes l'ensemble de ses productions n'est guère volumineux : trois églogues, deux élégies, une épître, cinq odes, trente-huit sonnets et quelques menues compositions, dont un *villancico*. Mais son œuvre, si travaillée et finie, était sans précédent en castillan. Il estimait peu les auteurs de son pays ; en louant Boscan pour avoir traduit le *Cortegiano* de Castiglione, il laissa échapper une phrase significative : « je ne sais par quel mauvais sort cela nous arrive, mais on trouverait difficilement dans notre langue quelque chose qu'il vaille la peine de traduire ». Il a voulu rompre avec le passé, faire du nouveau, et il y a réussi. Il avait tout lu, et peu oublié. Sans doute les vieux commentateurs ont exagéré ses dettes ; son don de réminiscence est quand même remarquable. Ainsi, pour ne mentionner que quelques exemples, *I due pellegrini* de Tansillo lui ont suggéré plusieurs beaux traits dans sa première églogue, et sa seconde n'est guère qu'une paraphrase de certains passages de l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1458-1530). Non seulement il s'enrichit aux dépens de Martial, de Dante, de Pétrarque et de Bembo ; il a emprunté, ainsi que M. Flamini nous l'apprend, à un poète mineur comme Marcello

E. Mele, et A. Bonilla y San Martin, dans la *Revista critica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas*, août-septembre 1897 (pp. 248-251), juin et septembre 1898 (pp. 362-368), juillet et août 1899 (pp. 362-371).

Filosseno († 1520?). Et ses emprunts s'étendent à la forme : dans la belle chanson *A la flor de Gnido*, où il cherche en faveur d'un ami à attendrir le cœur de Violante Sanseverino, il adapte admirablement au castillan la facture métrique de Bernardo Tasso; et à chaque page qu'écrit Garcilasso on reconnaît l'élégance voulue d'un disciple d'Horace. Pour l'exécution, à la seule exception des vers blancs, Garcilasso est presque impeccable.

On lui a objecté qu'il abandonne sa personnalité, et se transforme en un écho merveilleux d'une convention pseudo-classique surannée. Cette critique est plausible; le maniérisme de Garcilasso manque de force, et son éternelle douceur fatigue : l'art s'y fait trop sentir. Mais au reproche de n'être qu'un poète artificiel, il aurait répondu que la poésie étant un art, elle est d'essence artificielle. Toute poésie est une illusion; c'est l'affaire du poète de nous transporter du monde réel au monde idéal, et de faire une réalité de celui-ci, ne fût-ce qu'un instant. C'est ce que Garcilasso a fait.

Effectivement, il atteignit la gloire en étant un artiste imitatif Peut-être à sa perfection technique joignit-il un tempérament poétique trop délicat pour les vulgarités de la vie. Comme il le dit dans sa troisième églogue, il vécut « se servant tantôt de l'épée et tantôt de la plume » :

Tomando ora la espada, ora la pluma.

La phrase est devenue un lieu commun qu'on retrouvera trois siècles plus tard dans une lettre d'Alfred de Vigny : « Je passe de mon épée à ma plume, ici comme partout. » Mais on n'entend guère le cliquetis des armes dans les vers du chevalier castillan : il nous mène à travers la brume enchantée d'une Arcadie qui ne fut

jamais, mais que ce charmeur sait nous imposer. Condamner ses vers comme artificiels, c'est condamner toute l'école de la poésie pastorale. Si Garcilasso adopte le nom de Salicio ou de Nemoroso, si sous celui de Nemoroso il nous présente Boscan ou Antonio de Fonseca, s'il fait d'Elisa le pseudonyme d'Isabel Freyre ou d'une autre (nous nous gardons bien de prendre parti dans le débat relatif à ces identifications), il traduit la formule existante comme seul un homme de génie peut le faire. Il revient, non pas aux faits matériels de la nature banale, mais à une nature idéalisée en une beauté langoureuse, exprimant dans ses vers une doctrine néo-platonicienne et mystique, une *morbidezza* embellie de musique éolienne.

Garcilasso peut n'être pas un poète suprême : les Espagnols sont unanimes à le regarder comme l'un de leurs poètes les plus parfaits, et ils ont bien raison. Se proposant de reproduire les effets ravissants de l'églogue virgilienne, Garcilasso parvient à son but avec une dextérité miraculeuse : seul peut-être parmi les poètes modernes, il donne une idée approximative du charme mélancolique et rêveur de Virgile. D'une manière générale, on peut dire que ce que Boscan essaya avec plus de courage que de bonheur, Garcilasso l'exécuta avec un succès péremptoire. Il a subi des échecs; il ne réussit pas à faire accepter les rimes enchaînées ou intérieures; il ne parvint pas à maîtriser le vers blanc, tout en dépassant néanmoins les tentatives de Boscan; il lui arrive de laisser échapper une tournure italienne; çà et là on peut noter un petit trait pédantesque. Mais d'autre part, il naturalisa le sonnet; il élargit le cadre de la chanson; on peut presque dire qu'il inventa l'ode, la structure de ses *silvas* (ses vers de sept et onze syllabes)

étant si admirable qu'on a souvent oublié la priorité de Bernardo Tasso en se laissant fasciner par le poète castillan :

si de mi baxa lira
tanto pudiesse el son...

Ce ne sont pas là de minces exploits de la part d'un soldat qui mourut à trente-trois ans. Garcilasso survit comme le maître reconnu de la forme du *cinquecento*. Cervantes et Lope de Vega furent d'accord pour le proclamer le premier des poètes castillans, et, avec de légères réserves, leur jugement a été confirmé. Au XVIe siècle sa popularité était si grande que des gens simples conçurent l'idée grotesque de remanier ses poèmes en leur donnant une teinte religieuse. Pour neutraliser la tendance un peu païenne du poète, Sebastian de Çordova Sazedo publia une sorte de parodie dévote qu'il intitula *Las obras de Boscan y Garcilasso trasladadas en materias Christianas y religiosas* (1575). Au delà des Pyrénées, Garcilasso fut regardé comme le poète le plus représentatif de son pays : c'est d'après sa seconde églogue que François de Belleforest fit sa *Pastorale amoureuse* (1569), et Marino le trouvait digne d'une place d'honneur à côté de Ronsard dans sa *Galleria* (1619). Aujourd'hui on le lit peu à l'étranger, mais ce paladin éblouissant à la voix de velours exerce encore une influence subtile sur la littérature castillane.

La nouvelle école fit fortune dans le royaume voisin, et parmi les Portugais italianisants des débuts il faut nommer surtout Francisco de Sâ de Miranda (1485?-1558), qui écrivit en castillan soixante-quinze des cent quatre-vingt-dix poèmes que Mme Michaëlis de Vasconcellos a réunis dans son édition. Miranda avait commencé

par écrire pour le *Cancioneiro geral* de Resende des *cantigas* et *esparsas* dans le vieux style, qu'il n'abandonna jamais tout à fait, mais après un séjour en Italie (1521-1526) il revint en Portugal avec un penchant marqué pour la nouvelle métrique. Sa *Fabula do Mondego*, composée vers 1528, est un essai dans le genre pastoral, indépendant des essais de Boscan et de Garcilasso ; la tendance italienne est encore plus sensible dans l'églogue *Alexio*, composée vers 1528-1532, où Miranda essaie pour la première fois l'hendécasyllabe. Jusque-là, Miranda ne semble pas avoir été influencé par Garcilasso ou par Boscan, bien qu'il soit apparenté au premier d'une façon lointaine, et bien qu'il ait pu connaître le second quand il revint d'Italie; à en juger par ses vers adressés à Antonio Pereira Marramaque, ce ne serait pas avant 1534-1535 que celui-ci aurait offert à Miranda une copie manuscrite des vers des deux innovateurs qui firent en Espagne ce qu'il faisait lui-même en Portugal. Miranda devint tout d'un coup un admirateur enthousiaste de Garcilasso dont il déplore la mort dans *Nemoroso*, la meilleure des cinq églogues qu'il écrivit en castillan, composition qui n'est pas indigne de l'événement. Bien qu'étranger, et non exempt de certains lusitanismes, Sâ de Miranda écrit un castillan assez correct; son emploi de vers oxytons est une gaucherie dont Boscan ne s'était pas affranchi; l'essentiel, c'est qu'il fait pénétrer à travers la forme conventionnelle son sincère amour de la beauté naturelle, et ses sentiments poignants.

Le soldat sévillan Gutierre de Cetina (1518?-1557) s'enrôla aussi dans les rangs des italianisants. Servant en Italie et en Allemagne entre 1542 et 1547, il gagna la faveur de Diego Hurtado de Mendoza, à qui il adressa

une épître poétique qui a, certes, d'autres mérites qu'un trait d'effronterie magnifique — un passage où il demande à son protecteur de lui faire don d'un tableau du Titien. Cetina partit pour le Mexique vers 1547, revint à Séville où il dut écrire copieusement, et enfin retourna au Mexique; il mourut à Los Angeles des suites des blessures qu'il avait reçues par erreur dans un guet-apens nocturne. Cetina dut pendant longtemps la plus grande partie de sa réputation au fameux madrigal *Ojos claros, serenos*; mais il a bien d'autres titres. Son thème général est l'amour arcadien, la passion malheureuse de Vandalio (lui-même) pour Amarillida, et ainsi de suite; plusieurs de ses compositions ne sont que des traductions plus ou moins libres de Pétrarque, de l'Arioste et d'Auzias March; pourtant Cetina est d'une rare dextérité technique et surtout il manie le sonnet avec une maîtrise supérieure à celle de Garcilasso. A-t-il écrit pour le théâtre comme on le prétend? Dans tous les cas ce versificateur souple et très adroit, malgré l'allure de sa métrique, cherche plutôt à se conformer au goût du moment qu'à devenir une nouvelle force littéraire.

Nous ne savons ni quand Hernando de Acuña naquit ni quand il mourut : il mourut certainement avant le 4 octobre 1589, date du privilège accordé à sa veuve pour la publication de ses *Varias poesias* (1591). Il se signala d'abord par *El Caballero determinado* (1553), traduction du poème d'Olivier de la Marche (1425-1502), *Le Chevalier délibéré*. Charles-Quint aurait pris plaisir à cette glorification allégorique de son bisaïeul Charles le Téméraire, en aurait fait une version en prose, et aurait chargé Acuña de la mettre en vers : c'est ce que raconte Van Male, en ajoutant que l'empereur lui fit cadeau de cette traduction versifiée que le secrétaire

flamand devait imprimer à ses frais. Or, Charles-Quint parlait mal le castillan au commencement de son règne, et ne s'en rendit jamais maître au point de pouvoir s'en servir comme d'un instrument littéraire : notons qu'il dicta ses *Commentaires* en français et non en castillan. *El Caballero determinado,* versifié en doubles *quintillas*, doit être regardé comme l'œuvre d'Acuña ; il obtint un certain succès, quatre éditions en ayant été imprimées en vingt ans. L'auteur ne continua pas dans cette voie, cependant; il s'attacha aux italianisants, et c'est en parodiant la *lira* de Garcilasso qu'il railla ce « bon chevalier et mauvais poète » Geronimo de Urrea (1513-1574?) qui, lui aussi, traduisit *Le Chevalier délibéré* en 1555 et écrivit le *Libro del invencible caballero Don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, roman chevaleresque assez intéressant, qui resta inédit jusqu'en 1879, année où parut seulement la première partie de l'ouvrage. Acuña ne manqua pas d'ambition, puisqu'il osa écrire la *Contienda de Ayax Telamonio, y de Ulises sobre las armas de Achiles,* où il manie le vers blanc, mètre si rebelle en castillan. Il laissa aussi une traduction fragmentaire (trois chants et six strophes) de l'*Orlando innamorato* de Boiardo qui ne fait pas oublier l'original. Acuña est plutôt un versificateur élégant qu'un vrai poète, adroit rimeur de circonstance. Toutefois de temps en temps il sait trouver une note grave dans ses sonnets, dont un contient le vers célèbre qui exprime son désir passionné de l'unité politique et religieuse sous la direction de l'Espagne :

Vn Monarca, vn Imperio, y vna Espada.

La conversion, quelque peu tardive, d'Acuña aux principes des italianisants n'a d'importance que comme

indication de la mode dominante. Sa personnalité est bien moins puissante que celle de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), une des plus remarquables figures de l'histoire des lettres et de la politique espagnoles. Sa biographie reste à faire : ici nous ne pouvons qu'indiquer sommairement quelques points de sa longue carrière. Cinquième fils du second comte de Tendilla et premier marquis de Mondéjar, il fut élevé d'abord à Grenade (où il eut pour camarade un pauvre garçon qui devait être connu plus tard sous le nom de Fray Luis de Granada), puis à Salamanque, en vue, dit-on, d'entrer dans l'Église. Il est possible qu'il ait reçu les ordres mineurs, ce qui ne l'empêcha pas d'entrer dans la vie mondaine. On prétend qu'il était présent à la bataille de Pavie (24 février 1525), et que deux ans plus tard il alla en mission à Venise : ce dernier détail doit être erroné. Il se battit aux côtés de Garcilasso à Tunis où il fit preuve d'une grande intrépidité ; en 1537 il fut envoyé comme ambassadeur extraordinaire en Angleterre pour y négocier un mariage entre Henri VIII et la duchesse de Milan, nièce de Charles-Quint, et un mariage entre Marie Tudor et le prince Louis de Portugal. La mission ayant échoué, Mendoza passa à l'automne de 1538 dans les Pays-Bas ; il en partit l'année suivante pour Venise où il resta comme ambassadeur jusqu'à 1547 environ. Il avait été déjà nommé représentant de Charles-Quint près du concile de Trente, où son énergie donna lieu à la rumeur qu'il recevrait un évêché de l'empereur et un cardinalat du pape Paul III († 1549). Il n'en fut rien ; il resta à Rome jusque vers la fin du pontificat de Jules III (1550-1555) ; selon Lopez de Gomara, sa conduite des affaires à Sienne donna quelques sujets de mécontentement ; selon d'autres, il blessa l'amour-propre de

Jules III par ses allures impérieuses. Quoi qu'il en soit, il revint en Espagne en 1554, et l'avènement de Philippe II mit fin à sa carrière diplomatique.

Le nom de Mendoza est à jamais inoubliable dans les annales de l'érudition espagnole. C'était un soldat, un homme du monde, un théologien, un lettré exquis, un savant. L'érudit historiographe Juan Paez de Castro († 1570), qui était admis dans son intimité à Trente, rapporte que Mendoza lui disait fréquemment : « Étudions, monsieur Jean Paez. » La phrase est caractéristique. A Venise, Mendoza patronna l'imprimerie des Alde et se consacra aux études sérieuses : excellent latiniste, versé dans la langue arabe, il s'enthousiasma pour le grec, obtint des manuscrits grecs de Soliman II le Magnifique, envoya Nicolas Sophianus en Grèce et en Turquie pour en recueillir d'autres, et fit transcrire pour sa propre bibliothèque (dont les débris se trouvent à l'Escurial) tout ce qui l'intéressait dans la collection grecque de Bessarion. La première édition du texte grec de Josèphe fut imprimée (1544) à Bâle d'après trois manuscrits de Mendoza, qui conçut le projet de commenter Aristote, et nous a légué une traduction de la *Mécanique*.

Cependant, tout n'était pas grave chez ce diplomate hautain et laborieux. Son talent avait un côté léger, gai, malicieux, et son esprit piquant se donne libre cours dans des *redondillas* pétillantes qui charmaient un juge tel que Lope de Vega. Mendoza excellait à manier les vieux mètres; mais il était presque inévitable qu'en vrai fils de la Renaissance, fixé en Italie pendant de longues années, il passât au camp opposé et s'essayât dans la métrique nouvelle. Ce n'est pas dans ces exercices pseudo-classiques qu'il brille le plus; admettons la

sincérité du sentiment qui inspire son élégie sur la mort de Doña Marina de Aragon († 1549), constatons la gentillesse de sa *Fabula de Adonis, Hipomenes y Atalanta,* écrite en octaves royales, et sans doute ce qu'il a fait de mieux dans ce genre. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, tant s'en faut. Il ne fut pas toujours heureux dans son choix d'un thème : la puce et la carotte ne se prêtent pas facilement au traitement burlesque, et peut-être Juan Diaz Hidalgo eut-il raison d'omettre de pareilles pièces dans le recueil de poésies de Mendoza qu'il publia en 1610. Mais chez Mendoza le mal est plus profond : ce n'est pas seulement que la nouvelle métrique ne convient pas à son talent espiègle et taquin, c'est aussi que son exécution est rudimentaire, que la forme italienne lui est rebelle, et que son recours si fréquent à des vers oxytons est vraiment fâcheux. Pourtant si Mendoza abandonna l'école où il était passé maître pour devenir un médiocre apprenti dans l'école italienne, quel charme devait exercer cette nouveauté!

Mendoza flotta au gré du vent, n'étant pas un poète de taille à refouler le courant, même s'il l'eût voulu. Un de ses anciens attachés ou secrétaires, Cristobal de Castillejo (1490?-1550), poète bien plus richement doué, le tenta et y échoua. La biographie de Castillejo est à refaire de fond en comble. Né à Ciudad Rodrigo, il entra tout jeune dans la maison de l'Infant Ferdinand, frère de Charles-Quint; ayant reçu les ordres, il retourna en 1525 comme secrétaire auprès de Ferdinand, qui devint successivement roi de Bohême (1526), roi des Romains (1531) et roi de Hongrie (1540). Castillejo accompagna le roi à la diète d'Augsbourg, et un peu partout en Autriche et en Bohême; sa famille fut anoblie en 1532, et en 1536 il fut nommé à un bénéfice à Ardegge, dans

le diocèse de Passau. On serait tenté de croire que c'était une sinécure, s'il n'y avait renoncé en 1539 — peut-être parce qu'il devait aller à Venise cette année-là dans la suite de Mendoza qui y était ambassadeur. Toujours chétif, il vieillissait prématurément ; dans une lettre du 4 septembre 1547, il parle en valétudinaire de sa santé chancelante; vers la fin, il était pauvre, et il ne vécut pas assez longtemps pour voir l'élection de Ferdinand à l'empire (1558). Selon l'inscription gravée sur sa tombe à Wiener Stadt, Castillejo mourut le 12 juin 1550. Il mourut à Vienne : il n'y a donc pas de fondement à l'histoire qui fait de lui un chartreux plus que centenaire, qui serait mort à Valdeiglesias, près de Tolède, en 1596.

On voit que Castillejo passa la plus grande partie de son âge mûr à l'étranger : c'est peut-être pour cela que, réagissant contre les influences extérieures, il est resté si opiniâtrement castillan. A l'en croire, il avait voyagé en France, en Esclavonie, dans les Pays-Bas, en Pologne, en Hongrie, en Italie, en Allemagne, et en Angleterre. Nous ne savons combien de temps il passa en Italie auprès de Mendoza, mais les modes littéraires du pays ne l'affectaient pas; loin d'être influencé par l'exemple de son chef, il s'en moque. Dans un sonnet piquant il cite Mendoza et Garcilasso, Boscan et Luis de Haro comme les italianisants typiques. Castillejo favorise naturellement les vieux mètres qui convenaient si bien à son esprit badin, gracieux, ironique; aucun contemporain ne sut rivaliser avec lui dans la composition de ces jolis vers qu'il adressait à des dames nombreuses, surtout à la petite Ana (Anna von Schaumburg) pour laquelle il professait une admiration mi-plaisante, mi-sérieuse, et toute platonique. Il glosa volontiers un poème de Jorge

Manrique ou un *romance* tel que *La bella malmaridada;* il parodia d'autres *romances* avec une note de tristesse dans *Tiempo es ya, Castillejo*, et dans sa plainte d'homme vieilli, *Por la dolencia va el viejo;* il ne dédaigna point des babioles élégantes, des acrostiches pas trop difficiles, même des calembours égrillards, des chansons de noces villageoises, des dictons populaires et savoureux : on dirait par moment que l'on a affaire à un Juan Ruiz moins robuste, mieux élevé. Castillejo parsème ses poèmes d'allusions érudites; bon latiniste, il fit trois traductions d'Ovide, et à ses jeux d'esprit taquins et amoureux mêla des imitations des modèles classiques : quelques stances de son poème *Vuestros lindos ojos, Ana* sont une adaptation de Catulle (car. LI), qu'il imite encore dans *Dame, amor. besos sin cuento* (car. V). Il consentit à imiter les modernes, de préférence ceux qui écrivirent en latin : ainsi Menéndez y Pelayo a signalé *De cupidine et Hyella*, épigramme de Navagero, comme la source des *coplas* charmantes *Al amor preso*. On a noté dans la *Torre del viento* une réminiscence de Pétrarque, mais la complaisance de Castillejo n'ira pas au delà.

C'est pour la forme qu'il est intransigeant, et on ne peut s'en étonner. Il avait pratiqué l'ancienne métrique tout au moins dès 1518, date probable de son poème *En una partida de la corte para Madrid,* et il la mania en maître; il approchait de la quarantaine quand, à son insu, Boscan et Garcilasso commencèrent leurs expérimentations nouvelles ; il avait dépassé la cinquantaine quand leurs œuvres furent imprimées, et à cet âge, il n'avait nulle envie de se remettre à l'école. Cependant Castillejo ne se faisait pas d'illusions sur la valeur de la littérature du passé; un passage d'une des deux dédicaces

écrites pour *El Autor y su pluma* témoigne qu'au fond il était d'accord avec Garcilasso : « avouons que jusqu'ici nous avons été fort pauvres en livres de toute sorte ». Il reconnaissait donc la nécessité de rajeunir la littérature castillane; mais il croyait obstinément que les innovateurs faisait fausse route en adoptant en bloc la métrique des Italiens. C'est ce qu'il reprocha à Boscan, tout en admettant ses mérites :

El mismo confesará
Que no sabe donde va.

« Il avouera lui-même qu'il ne sait où il va. » C'est une idée fixe de Castillejo qui trouvait que les ornements prétentieux ne compensaient pas la pauvreté du fond : d'ailleurs, dans quelques saillies contre ses adversaires, il emploie les formes italiennes comme pour suggérer qu'il pourrait bien les maîtriser si cela en valait la peine. Peut-être n'avait-il pas tout à fait tort; peut-être aussi ses vers sur le système nouveau manquaient-ils de précision : n'importe, car aucune inexactitude ne saurait diminuer la finesse de sa mordacité. S'il était resté en Espagne, il aurait peut-être été l'âme d'une résistance formidable à l'école italienne. En réalité, il vécut trop éloigné de la lutte pour asséner un coup décisif; en outre, bien que quelques-unes de ses œuvres aient paru en 1543-1544, elles ne furent réunies qu'en 1573; à cette date ses sarcasmes et ses railleries arrivaient trop tard, car la partie était déjà perdue. Mais pas complètement : si la métrique italienne s'établit définitivement en Espagne, il n'en est pas moins certain que l'on y cultiva quand même les vieux mètres. Lope de Vega, bien qu'il fût le chef des italianisants de son époque, écrivit parfois de brillants poèmes dans les formes anciennes. Et ce

n'est pas seulement en Espagne que Castillejo trouva des partisans et des imitateurs. Il s'imposa à Chapelain; Sarrazin, qui l'appelle « Cristoval de Castilène », le citait, le lisait avec soin, et lui doit peut-être une pointe occasionnelle; et plus d'un passage de Castillejo se retrouve dans les vers alambiqués de Voiture. Il mérite son succès : car ce vrai poète, conservateur impénitent, représente avec éclat une école poétique qui a le goût du terroir espagnol, école que trois siècles de modes prédominantes n'ont pu détruire.

Castillejo, nous l'avons vu, mentionne Luis de Haro comme un des italianisants principaux. Était-il bien renseigné? Les seuls poèmes du capitaine Luis de Haro († 1532) qu'on connaisse sont quatre banalités à l'ancienne manière. Un rimeur qui eût été plus au goût de Castillejo, c'est Antonio de Villegas († vers 1551), dont l'*Inventario* (1565) contient de bons vers dans le vieux style, une détestable paraphrase de l'histoire de Pyrame et Thisbé, et un célèbre conte en prose qui, comme nous le verrons, n'est probablement pas de Villegas. Le fils de João Rodrigues, médecin de Jean III de Portugal, Gregorio Silvestre (1520-1569), appartint successivement aux deux écoles poétiques. Débutant comme imitateur heureux de Garci Sanchez de Badajoz et de Torres Naharro, il changea de manière et en vint à employer la métrique italienne avec une élégante maîtrise. Quel était le motif d'une telle transformation? Selon Pedro de Caceres y Espinosa, auteur d'un discours qui précède les *Obras* (1582) de Silvestre, celui-ci adopta la nouvelle métrique parce qu'elle était devenue populaire. Peut-être le changement lui gagna-t-il plus tard l'amitié de Barahona de Soto, italianisant convaincu; matériellement, Silvestre profita peu de sa volte-face, car il mourut pauvre à

Grenade où il était organiste à la cathédrale. L'explication de Caceres quant à la raison qui motiva la conversion de Silvestre n'indique pas un tempérament artistique; cependant il a fait preuve d'une excellente technique dans les deux manières, et son adhésion est significative puisqu'elle montre que, dans l'espace de vingt ans, les méthodes italiennes s'étaient profondément enracinées en Espagne.

En prose il n'y eut pas de révolution analogue, mais on y remarque un progrès dans la direction de la clarté. Déjà, dans les dernières années du règne des Rois Catholiques, Gabriel Alonso de Herrera († 1534?) avait publié son *Obra de Agricultura* (1513), compilation riche en renseignements exposés avec une précision qui implique la possession d'une faculté littéraire réelle. Quelle est la forme exacte du nom du jurisconsulte que nous appellerons Juan Lopez de Vivero Palacios Rubios (1450?-1525?), conseiller de Charles-Quint? Cette forme change dans chaque ouvrage et avec chaque imprimeur : bornons-nous à signaler que son *Tractado del esfuerço bellico heroyco* (1524) est écrit avec une vigueur un peu lourde. Un talent plus séduisant est celui de Francisco [Lopez] de Villalobos (1473?-1549?), juif converti, médecin du roi Ferdinand, puis de Charles-Quint. Rimeur à ses heures, il publia pendant son séjour à Salamanque, *El Sumario de la medicina*... (1498), œuvre de jeunesse passée sous silence par ceux qui mentionnent son dérivé, *Los Secretos de philosophia y medicina* (1539) d'Alonso Lopez de Corella[1]. Les vers d'*arte mayor* du

1. L'auteur réduisit les sept cents *preguntas* dans la deuxième édition de son ouvrage, qu'on cite plus fréquemment que la première : *Trezientas preguntas de cosas naturales. En diferentes materias* (Valladolid, 1546).

Sumario ne sont pas de la poésie sublime, tant s'en faut, mais ils valent mieux que les poèmes mièvres que Villalobos fournit plus tard au *Cancionero* de Nagera. Il ne manqua pas d'universalité, car il fit une traduction (achevée le 6 octobre 1515) de l'*Amphitruo* de Plaute, et en 1524 il commenta les deux premiers livres de l'*Histoire naturelle* de Pline d'une façon telle qu'il s'attira des reproches cassants d'Hernan Nuñez de Toledo à qui il en avait offert un exemplaire. C'était un jeu dangereux, car Villalobos, dans sa réponse (décembre 1526) à Nuñez, montra qu'il était de taille à lutter avec qui que ce fût en effronterie dévergondée. Cette particularité est à noter dans les lettres du spirituel médecin dont la meilleure œuvre est le *Tractado de las tres grandes* — imprimé dans le *Libro titulado los Problemas* (1542) : c'est un traité sur la loquacité, l'esprit de contradiction et le rire, où son humour familier, sa fantaisie enjouée et son observation malicieuse se manifestent agréablement.

Un tempérament plus grave se révèle dans les écrits de Hernan Perez de Oliva (1494?-1533), fils d'un érudit cordouan, l'auteur d'un ouvrage géographique inédit : *Imagen del Mundo*. Perez de Oliva étudia à Salamanque, à Alcalá de Henares, à Paris, à Rome, et encore à Paris avant de rentrer en Espagne où il devint professeur de théologie morale, puis recteur à Salamanque. Ici nous ne ferons que nommer en passant son fragmentaire *Dialogo dela Dignidad del Hombre*, rédigé pour prouver que le castillan vaut le latin en tant que moyen d'expression pour des sujets graves : ce bon exemple de prose cicéronienne fut publié en 1546 avec une continuation par Francisco Cervantes de Salazar (1514?-1575), professeur de rhétorique à Osuna et plus

tard (1553) à Mexico. La suprématie du latin était trop bien assurée pour pouvoir être ébranlée du premier coup, mais elle était du moins menacée.

La célébrité des prosateurs que nous venons de nommer est toute locale. Le chroniqueur officiel de Charles-Quint, Antonio de Guevara (1480?-1545) acquit une réputation européenne. Né dans la partie des Asturies qui forme aujourd'hui la province de Santander, Guevara entra dans l'ordre franciscain, fut nommé commissaire de l'Inquisition à Valence où il se vante d'avoir converti vingt-sept mille familles de morisques, poursuivit ces conversions forcées à Grenade, devint évêque de Guadix (1527?), puis de Mondoñedo (1537). Trois éditions furtives de son *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador y eloquentissimo orador* parurent en 1528, et trois autres l'année suivante. A cette dernière date l'auteur intervint, et publia une refonte amplifiée de son œuvre qu'il intitula *Libro llamado Relox de Principes enel qual va encorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio :* il en existe une autre édition sous la même date (1529) intitulée *Libro del emperador Marco Aurelio con Relox de Principes.* Guevara fondit donc deux œuvres en une seule : le *Marco Aurelio*, qu'il donna comme une histoire authentique, prétendant qu'elle était la traduction d'un manuscrit de Florence (manuscrit qui n'exista jamais); et le *Relox de Principes*, roman didactique où se trouve le croquis du dirigeant tel qu'il devait être dans une utopie terrestre. Guevara est à la fois intéressant et fastidieux; son histoire est trop légère, son didactisme est trop lourd, et son style a des inégalités analogues, passant de la familiarité maligne à un ton élevé, antithétique, artificiel, souvent chaotique. Mais au milieu de ce fatras de lieux communs et de phrases

poncives, on trouvera des morceaux vraiment éloquents dont Cervantes se souviendra plus tard; on ne saurait non plus refuser à Guevara d'être un conteur facile : voyez, par exemple, les pages (livre III, chap. II-V) ayant trait au Paysan du Danube. Cette histoire, Guevara l'a-t-il inventée? Si elle est réellement de lui, il a à se plaindre de La Fontaine, car c'est à celui-ci qu'on pense en se rappelant le passage (*Fables*, livre XI, 7) qui célèbre

> ... le grand cœur, le bon sens, l'éloquence
> Du sauvage ainsi prosterné.

En réalité Guevara écrivit un roman d'antiquité qui fit concurrence aux romans de chevalerie dont plusieurs, comme nous l'avons déjà remarqué, avaient revêtu cette même apparence d'histoire authentique. La version primitive du livre fut traduite en français par René Bertaut de la Grise sous le titre de *Liure dor de Marc Aurèle* (1531) et la refonte intitulée *Lorloge des princes* (1540) semble due à Bertaut de la Grise et Antoine du Moulin; dans la traduction anglaise (1534) de Lord Berners on a voulu voir la source de l'euphuïsme, genre de préciosité qui se répandit en Angleterre vers 1580. C'est attribuer trop de responsabilité à Guevara et à son livre : cependant la vogue en était longue et étendue, car on en a des traductions en italien (1543), en allemand (1599), en latin (1606), en hollandais (1612) et enfin, deux siècles plus tard, en arménien (1738).

Guevara avait la plume laborieuse. Dans sa *Decada de los Cesares* (1539), il suivit ses autorités, tout en y intercalant de peu scrupuleuses inventions pour rehausser l'intérêt de sa compilation biographique. Ses méthodes ne sont pas plus consciencieuses dans ses *Epistolas*

familiares (1539-1542) dont le premier livre fut traduit en français « par le seigneur de Guterry, docteur en médecine » en 1556; l'œuvre entière fut traduite en français plus tard (1565-1573), et rivalisa avec le roman de *Marco Aurelio* où Guevara s'était essayé dans le genre épistolaire. Les lieux communs abondent dans ces *Epistolas familiares* qui, tout en étant le plus lisible des ouvrages de Guevara, deviennent ennuyeuses à la longue à cause de leur parade d'érudition déplacée et de leur ton sermonneur. Elles contiennent quelques traits spirituels, quelques observations justes, fines et d'une méchanceté picaresque; malheureusement l'évêque a le don funeste de tout dire, la démangeaison de l'omniscience, une idée erronée de sa situation dans l'univers. Il prodigue ses conseils à tout le monde sur tous les sujets : il déchiffre volontiers une épitaphe romaine, il explique avec une assurance digne d'envie les prophéties d'une sibylle, il relate l'histoire des courtisanes Lamia, Flora et Laida, et il sermonne indifféremment les soldats ou les nouveaux mariés, les médecins ou les juifs. Et partout il traîne une pédanterie professionnelle de moraliste : dans une lettre humoristique où il cherche à consoler une nièce d'avoir perdu une petite chienne, il ne peut s'empêcher de rappeler le triste cas d'Ève et d'Abel. C'est d'un mauvais goût caractéristique, mais rien n'entama la popularité des *Epistolas familiares* ou *Les Epistres dorees*, selon le titre de la traduction française. « Ceulx qui les ont appelées *Dorées*, faisoient jugement bien aultre que celuy que j'en foys », écrit Montaigne (*Essais*, I. chap. xliii); pourtant il en emprunte des passages avec un sans-gêne que Brantôme n'a pas surpassé.

Trois autres livres de Guevara parurent en 1539 : le

Libro delos inuentores del marear y de sesenta trabajos que ay enlas galeras, dont le titre indique suffisamment le sujet; l'*Auiso de priuados y doctrina de cortesanos*, thème rebattu qui se prête aux amplifications creuses si chères à l'auteur, qui a dû parler cette fois en connaissance de cause; et le *Ménosprecio dela corte y alabança dela aldea*, nouvelle occasion d'éloquence déclamatoire. M. Louis Clément a fait remarquer que ces deux dernières œuvres ont influencé Jean de la Taille (1540-1611) dans *Le Courtisan retiré* (1574), poème important dans l'histoire de la satire française, et le *Menosprecio*, ajouterons-nous, a eu l'honneur d'être apprécié par le poète Henry Vaughan (1622-1695), le doux « Silurist ». Ce n'est pas tout, car Guevara publia aussi des ouvrages dévots tels que l'*Oratorio de religiosos y exercicio de virtuosos* (1542) qui trouvait faveur auprès de sainte Thérèse. Il est difficile de se faire une idée juste de Guevara : le talent ne lui manquait pas, et son style — très varié, parfois direct et concis, parfois creux et détourné — a été trop sévèrement jugé; c'est la langue d'un orateur plutôt que d'un écrivain, facile et abondante à l'excès, médiocre de forme, mais mouvementée et vive par endroits. Ce qui lui faisait absolument défaut, c'était le sens de la mesure, la conscience et même l'honnêteté la plus rudimentaire. Quant à ses inexactitudes, qui saurait les compter? Le bachelier Pedro Rhua, lecteur à Soria, lui écrivit deux lettres en 1540, relevant des erreurs qu'il avait notées dans les *Epistolas familiares;* Guevara répondit brièvement, ne s'excusant point, mais avouant un scepticisme presque absolu en toute matière autre que le domaine religieux, et ajoutant qu'il écrivait pour s'amuser. Rhua ne se laissa point fléchir, et retourna à la charge dans

une troisième lettre où il s'occupa aussi du *Menosprecio*. Les *Cartas de Rhua* (1549) démontrèrent l'insuffisance de Guevara dans les sujets qu'il traitait avec une si belle assurance. Mais pourquoi le prendre au sérieux? C'était un habile romancier doublé d'un plaisant qui amusait ses contemporains, et dont l'influence a été exagérée.

Passons rapidement sur les ouvrages de Pero Mexia (1499?-1551), chevalier sévillan qu'on a identifié plausiblement avec le « *Caballero cesareo* », l'auteur de plusieurs excellents *romances* dans le recueil de Sepulveda, de la *Silua de varia lecion* (1542), un des nombreux dérivés des *Apophthegmata* d'Erasme, et de *Dialogos eruditos* (1545). Mexia ne pouvait prévoir que sa *Silua* engendrerait un chef-d'œuvre, le *Tamburlaine* (1590) de Marlowe, ni que Lope de Vega puiserait à la même source pour *La inocente sangre*. Mexia préférait sans doute son *Historia imperial y cesarea* (1545), bonne compilation biographique des empereurs, de Jules César à Maximilien, ou peut-être son Histoire du règne de Charles-Quint, œuvre inachevée qui attend encore un éditeur. Il est certain que le règne de Charles-Quint est remarquable par l'activité des historiens. Le plus ambitieux de ces écrivains était Florian de Ocampo (1499?-1555?), chanoine de Zamora, premier éditeur (1541) de la chronique dite d'Alphonse le Savant, et l'auteur de *Los quatro libros primeros de la Cronica general de España* (1543), ouvrage augmenté d'un cinquième livre dans la réimpression de 1553. Prenant le déluge comme point de départ, Ocampo ne put naturellement conduire son livre au delà de l'époque romaine; il laissa entendre qu'il conservait un supplément considérable parmi ses papiers, mais on ne

trouva rien après sa mort. Comme historien scientifique et comme styliste, Ocampo est nul; peu véridique, paraît-il, dans la vie privée, il est de mauvaise foi et dénué de sens critique dans son œuvre; pourtant M. Georges Cirot trouve du mérite à certaines parties de l'ouvrage d'Ocampo, considéré comme essai de reconstitution.

Quant à la forme, il n'y a rien à reprocher au *Comentario... de la Guerra de Alemaña hecha de Carlo. V. Maximo Emperador Romano Rey de España. En el año de M.D.XLVII* (1548) de Luis de Avila y Zuñiga († après 1572), fils du comte de Risco et frère du marquis de las Navas. Il avait été ambassadeur à Rome, et on lui attribue un *romance* burlesque sur les Cortes de Monzón dans le *Cancionero de Hijar*. Son *Comentario* est le témoignage d'un observateur honnête mais partial qui mettait son maître au niveau des plus grands capitaines de l'histoire. On prête à Charles-Quint un mot qui mériterait d'être authentique, car c'est la critique définitive du livre d'Avila : « Mes exploits n'égalent pas ceux d'Alexandre, mais... il n'avait pas un chroniqueur comme le mien. » La complaisance de l'auteur, ami fidèle qui accompagna l'empereur à Yuste après son abdication, ne nuit pas à son style élégant et ferme. Selon Prudencio de Sandoval (1560-1621), évêque de Pampelune, le deuxième livre du *Comentario* aurait réellement été écrit par un soldat anonyme. Il est peu vraisemblable qu'un homme dans la situation d'Avila ait volé ce militaire inconnu; il est improbable que ce personnage imprécis ait pu imiter parfaitement dans le deuxième livre la manière d'Avila dans le premier. La bonne foi de l'évêque a été surprise par quelque médisant : ce qui le prouve, c'est la traduction latine (1550)

des deux livres du *Comentario* par Guillaume Van Male, qui déclare explicitement l'avoir faite d'après l'original d'Avila conservé dans la chambre de l'Empereur.

La conquête de l'Amérique fit éclore de nombreuses relations historiques. Le fameux Hernando Cortés (1485-1547), lui-même homme d'action plutôt que d'étude, donna un bon exemple en rédigeant ses rapports officiels avec la simplicité énergique propre à un conquérant. En vérité, il écrivit beaucoup mieux que Gonzalo Hernandez de Oviedo y Valdés (1478-1557), témoin de tant d'incidents extraordinaires. Tout jeune, il était condisciple de l'Infant Jean, fils des Rois Catholiques; il connut Colomb avant son départ pour l'Amérique et après son retour; il assista à la reddition de Grenade, et combattit en Italie sous les ordres de Gonzalve de Cordoue; en 1514 il partit pour le Nouveau Monde, qu'il devait revisiter souvent (1520-26-32-36-49) comme fonctionnaire; et partout, au milieu de ses devoirs officiels, ce capitaine mania une plume infatigable. On ne se souvient plus de son roman de chevalerie *Don Claribalte* (1519), ni des *Reglas de la vida espiritual y secreta theologia* (1549), ouvrage mystique traduit de l'italien. On n'a qu'à feuilleter la compilation qui resta inédite jusqu'à 1880 et qu'on publia alors en partie sous un titre abrégé — *Las Quinquagenas de la nobleza de España*[1] — pour se convaincre que Hernandez de Oviedo n'était qu'un mauvais rimeur et un commentateur assommant. Pourquoi n'a-t-on pas publié plutôt les *Batallas y Quinquagenas* qui donneraient une idée beaucoup plus favorable du

1. Le titre complet serait : *Las Quinquagenas de los generosos e illustres e no menos famosos reyes, principes, duques, marqueses y condes e caballeros e personas notables de España.* A cause de la légère ressemblance du titre, cet ouvrage, composé en 1555-1556, a été parfois confondu avec les *Batallas y Quinquagenas*, écrites en 1550.

talent de l'auteur? Il faut le juger par le *Sumario dela natural y general istoria delas Indias* (1525), et par les deux parties de *La historia natural y general delas Indias, Islas e Tierra Firme del mar oceano* (1535-1557), œuvre indépendante et nullement une amplification du *Sumario*, comme on l'a supposé. Comme œuvre littéraire, *La historia natural y general* vaut peu, car Hernandez de Oviedo manque de méthode et écrit une mauvaise langue; toutefois il fut le premier à décrire les merveilles du Nouveau Monde, et la fraîcheur de ses observations désordonnées leur prête un intérêt réel.

Il était peu instruit, et son ignorance fut vertement relevée par Bartolomé de las Casas (1474-1566), évêque de Chiapa (1542-1550), dont le fougueux plaidoyer en faveur des naturels de l'Amérique — la *Breuissima relacion dela destruycion delas Indias* (1552) — eut un succès retentissant, et fut traduit en sept langues. Mais l'histoire y fait place à la polémique. Il faut juger Las Casas comme historien par sa fragmentaire *Historia de las Indias* qui resta inédite jusqu'en 1875-1876; la première rédaction, commencée en 1527, fut perdue du vivant de l'auteur; nous n'avons que trois décades d'une deuxième rédaction commencée en 1552, le grand âge de l'évêque l'ayant empêché sans doute d'écrire les trois autres décades comme il se l'était d'abord proposé. Il voulut que son ouvrage demeurât inédit quarante années après sa mort : ses volontés ne furent évidemment pas respectées, car ses manuscrits étaient utilisés par Antonio de Herrera (1559-1625) dans les quatre premières décades de son *Historia de los hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra firme del mar oceano* (1601). Las Casas est un homme de parti, hâtons-nous de dire du parti de la raison et de la justice, et si dans

ses écrits de polémique son ardeur philanthropique l'a poussé à des exagérations, il est la droiture personnifiée; quand il parle de Colomb (dont les papiers furent mis à sa disposition) ou surtout des événements dont il fut le témoin oculaire, son autorité est concluante. Son histoire, qui s'arrête à l'année 1520, est d'un ton modéré, digne de foi, mais quelque chose y fait défaut. Son adversaire Juan Ginés de Sepulveda (1490-1573) constate la puissance de Las Casas comme controversiste; encore doit-on remarquer que le mouvement et la flamme qui devaient animer ses paroles se laissent seulement deviner à travers la page écrite : ce grand orateur n'est que médiocre écrivain dans son *Historia de las Indias* aussi bien que dans son *Apologetica Historia*, qui sera publiée bientôt intégralement.

Moins honnête homme, mais styliste bien supérieur fut Francisco Lopez de Gomara (1511-1557?), l'auteur de l'*Hispania victrix : Primera y Segunda Parte de la historia general de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de Mexico, y de la nueua España* (1552). Lopez de Gomara, chapelain de Cortés après son éloignement de la cour, se fit le panégyriste officieux du grand homme, auquel la plus intéressante partie de son livre est consacrée. C'est le type d'historien représenté de nos jours avec éclat par Froude : artiste littéraire avec une thèse à soutenir, et si les faits ne s'y accommodent pas, tant pis pour eux. Peu nombreux sont les lecteurs de sa *Choronica de los muy nombrados Omiche y Haradin Barbarrojas*, inédite jusqu'en 1853; encore moins nombreux ceux de ses *Anales del Emperador Carlos Quinto*, sorte de chronique universelle de 1500 à 1556, que M. Roger

Merriman vient de publier pour la première fois (1912). Ces ouvrages, quels que soient leurs mérites, ne sont pas faits pour modifier notre jugement sur Lopez de Gomara : c'est un maître d'un style clair et rapide, penchant à l'anecdote pittoresque plutôt qu'à la vérité prosaïque.

Bernal Diaz del Castillo (1492-1581?) se chargea de faire justice des louanges démesurées accordées à Cortés son capitaine par Lopez de Gomara. Son *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, achevée au Guatemala en 1580 et publiée en 1632 dans une édition viciée, est un bel exemple de l'indignation militaire. Le panégyriste n'y est pas ménagé : « Le chroniqueur Gomara, dans son histoire, dit juste le contraire de ce qui arriva réellement : quiconque le lit verra qu'il écrit bien, et que, s'il eût été bien informé, il aurait pu exposer ses faits correctement, alors que ce ne sont que mensonges. » En somme, c'est une critique juste, quoiqu'il soit possible que Diaz del Castillo, écrivant de mémoire dans une extrême vieillesse, ne soit pas toujours d'une exactitude impeccable. Dans tous les cas il exécuta Lopez de Gomara de telle façon que la vogue de l'*Hispania victrix* s'arrêta brusquement; cet ouvrage, bien que prohibé en Espagne, avait eu quelque vingt éditions en diverses langues, et avait été utilisé par Montaigne, entre autres. On n'en entend plus parler pendant un siècle après la publication du livre de Diaz del Castillo, et même maintenant on le lit moins qu'il ne le mérite. Par contre, la popularité de l'*Historia verdadera* dure, et elle a eu l'honneur d'être traduite par José Maria de Hérédia, dont la version française est vraiment remarquable.

Les récits merveilleux qui venaient des Indes Occiden-

tales éveillaient l'appétit public pour des fictions analogues. Nous avons déjà noté qu'*Amadis de Gaula*, tel que Montalvo le publia, se composait de quatre livres; Montalvo en ajouta un cinquième sous le titre de *Las Sergas del muy virtuoso cauallero Esplandian...* dont la première édition connue est de 1510, mais qui a été probablement publié avant cette date. Ainsi lancée, la série fut continuée par Paez de Ribera, auteur andalou dont on ne sait rien, qui écrivit un sixième livre traitant des exploits de *Florisando, principe de Cantaria* (1510?), neveu d'Amadis. Feliciano de Silva, la risée de Cervantes (et peut-être aussi de Mendoza), eut du moins le flair de la popularité et le don de l'observation. On lui a attribué le septième livre : *Los grandes fechos en armas de Lisuarte de Grecia fijo de Esplandian, y assi mesmo de los de Perion de Gaula* (1514). La date soulève des doutes quant à l'attribution : Silva devait être fort jeune en 1514. Juan Diaz, bachelier en droit canon, est l'auteur de *Lisuarte de Grecia* (1526), et dans ce huitième livre sur les exploits du petit-fils d'Amadis, il fait mourir le grand-père. Cette mauvaise plaisanterie ne fut pas du goût de Silva qui introduisit de nouveau le vieux héros dans la *Chronica del muy valiente y esforçado principe y Cauallero de la Ardiente Espada, Amadis de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia* (1530?), le neuvième livre, où apparaissent pour la première fois quelques traits du genre pastoral : le parfait chevalier et parfait amant est en train de devenir un berger doucereux et mélancolique. Silva continua, en publiant le dixième livre, la première et la deuxième partie (1532) de *Don Florisel de Niquea*, puis les troisième et quatrième parties (1536-1551) qui forment le onzième livre. Le douzième livre, qui trouvait place dans la bibliothèque

de Montaigne, est *Don Silves de la Selva* (1546) par Pedro de Luxan : son nom n'y figure pas, mais il déclare en être l'auteur dans une lettre dédicatoire publiée en tête de son *Leandro el Bel* (1563).

Parallèlement à l'*Amadis* courait la série de romans de chevalerie qui commence avec *El libro del famoso y muy esforçado cauallero Palmerin de Oliva*[1] (1511). Ce livre est-il l'œuvre d'une femme? Cette femme était-elle portugaise ou espagnole? était-elle fille d'un menuisier? était-elle née à Augustobriga, et Augustobriga, est-ce Burgos ou Ciudad-Rodrigo? Son nom est-il Agustobrica, comme le prétendait Francisco Delicado, correcteur d'une édition vénitienne (1534) de *Primaleon*, suite de *Palmerin de Oliva*? Enfin, cette femme est-elle aussi l'auteur de *Primaleon* (1512), ou ces deux ouvrages sont-ils l'œuvre de Francisco Vazquez de Ciudad Rodrigo, et ce Vazquez est-il le fils de la fille du menuisier? Nous ne nous arrêterons pas à éplucher ces colifichets bibliographiques ni à discuter la mince valeur de l'anonyme *Cronica del muy valiente y esforzado caballero Platir* (1535). Occupons-nous du quatrième livre, le plus intéressant de la série : *Palmeirim de Inglaterra*, écrit en portugais en 1544 par Francisco de Moraes Cabral (1500?-1572), surnommé *o Palmeirim* d'après le héros de son roman. La traduction castillane, par Luis Hurtado (1530?-1579), est antérieure à la première édition (1567) connue de l'original portugais, mais ce n'est pas un cas unique de pareille interversion. L'attribution du livre à Hurtado est abandonnée. Elle reposa sur un acrostiche

1. Nous nous servons de la forme qui a prévalu : ajoutons, cependant, que, dans la première édition, dont on ne connaît qu'un seul exemplaire, le nom est imprimé *Oliuia*; voir Ferdinand Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* (Berlin, 1859), p. 184, n. 2.

de la version castillane, fondation fragile ébranlée pa. d'autres considérations : la froideur de l'auteur pour l'Espagne, sa prédilection pour les Portugais, l'introduction d'un épisode où figurent quatre dames françaises dont trois furent connues de Moraes pendant son séjour à Paris de 1540 à 1543, le nombre de formes lusitaniennes qui se faufilèrent dans le texte castillan, et le fait que ce texte aurait dû être rédigé par Hurtado à l'âge de quinze ou seize ans. Cervantes eut-il vent de la vérité quant il fit insinuer par le curé, dans *Don Quichotte* (I, chap. VI), que le roman « fut écrit, dit-on, par un savant et spirituel roi de Portugal »? Le curé voulut le conserver « comme une chose unique dans une cassette pareille à celle qu'Alexandre trouva parmi les dépouilles de Darius et destinée à protéger les œuvres d'Homère [1] ». Gardons-nous de n'y voir qu'une exagération burlesque. L'enthousiasme pour les romans de chevalerie atteignit un point tel que Charles-Quint, bien qu'il admirât l'*Historia del valeroso e invincible principe Don Belianis de Grecia* (1547) de Geronimo Fernandez, se trouva forcé de protéger les Indiens de l'Amérique contre l'importation de ces sortes de livres. Avant la fin de son règne l'empereur aurait pu voir que cet enthousiasme touchait à la folie. Le Valencien Hyeronimo de Sempere, dans le *Libro de caualleria celestial del pie de la Rosa Fragante* (1554) et la *Segunda Parte de la caualleria de las hojas de la Rosa Fragante* (1554) appliqua les formes chevaleresques à l'allégorie religieuse, présentant le Christ

1. On dit généralement que *Don Polindo* (1626) est une suite de *Primaleon*, et que *Palmeirim de Inglaterra* est le cinquième livre de la série. *Don Polindo*, souvent confondu avec *Polendo* (roman italien de Pietro Lauro, publié à Venise en 1566), n'appartient pas à la série des Palmerin : voir l'admirable étude de M. William Edward Purser, *Palmerni of England* (Dublin et Londres), pp. 432-433 et 437-439.

comme le Chevalier du Lion, Satan comme le Chevalier du Serpent, saint Jean-Baptiste comme le Chevalier du Désert, et les douze apôtres comme les douze chevaliers de la Table Ronde. Ce bouffon blasphémateur trouva des imitateurs, rendus plus prudents, cependant, par la prohibition de Sempere. Bien que leur invention fût épuisée, la plaie devait rester vive un demi-siècle encore; pourtant la fin était proche : Cervantes naissait l'année de la publication de *Don Belianis de Grecia*.

Un nouveau genre débutait dans l'obscurité avec *La vida de Lazarillo de Tormes*, dont l'attribution à Mendoza a été justement combattue par M. Morel-Fatio. L'auteur, la date et le lieu de publication de cet ouvrage sont incertains; les premières éditions connues parurent à Alcalá de Henares, à Burgos et à Anvers, toutes trois en 1554; il y en eut probablement une antérieure qui n'est pas encore découverte. Le livre est une autobiographie de Lazaro, qui décrit ses épreuves comme conducteur d'un aveugle, puis comme domestique de diverses personnes, notamment d'un prêtre ladre, d'un écuyer famélique et d'un vendeur d'indulgences; enfin, nous le laissons « sur les hauteurs de la fortune », occupant un poste officiel, crieur public de Tolède. Il semble que, dans certaines parties, le livre soit moins une œuvre originale qu'une refonte de récits traditionnels, et, à ce propos, notons que le mot *lazarillo* se trouve déjà dans *La loçana Andaluza* (1528), production immonde de Francisco Delicado, curé de Valle de Cabezuela (et correcteur de *Primaleon*). Tel qu'il est, *Lazarillo de Tormes*, avec sa froide concision et son cynisme savoureux, a fixé le type du roman picaresque; on en trouve une réminiscence dans le *David Copperfield* de Dickens, et précédem-

ment il avait suggéré au dramaturge hollandais Gerbrand Adriaensz Breero (1585-1618) son chef-d'œuvre réaliste : *De spaànsche Brabander* (1617). Une pauvre suite de *Lazarillo de Tormes* parut sans nom d'auteur à Anvers en 1555 ; c'est peut-être l'ouvrage d'un protestant espagnol qui écrivit avec une intention politique, mais en littérature les intentions, même bonnes, ne suffisent pas.

On a traduit en français la *Quexa y aviso contra amor* (1548) de Juan de Segura et l'*Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* (1552) de Alonso Nuñez de Reinoso († avant 1567), mais ces ouvrages ont peu d'importance. Il faut se tourner vers les livres dévots pour trouver d'autres exemples de bonne prose. Juan de Avila (1500?-1569), l'apôtre de l'Andalousie, souvent invoqué par les romantiques de 1830, figure comme « saint Jean d'Avila » dans *Hernani :* c'était brusquer les choses, car ce n'est qu'en 1894 qu'il a été béatifié. Saint Ignace goûtait l'*Audi, filia, et vide,* paraphrase en cent treize chapitres du psaume XLIV, écrite à l'intention d'une jeune religieuse, et publiée sans l'autorisation de Juan de Avila vers 1538 ; l'Inquisition se montra plus difficile, l'auteur fut mis en prison, et ce n'est qu'en 1574 que la paraphrase parut avec l'approbation officielle. Les profanes apprécieront mieux l'*Epistolario espiritual para todos estados* (1578) où l'onction s'allie au sens pratique et à la plus rare bonté : Juan de Avila s'occupe d'intérêts plus hauts que ceux des lettres, et pourtant il adapte sans effort une langue simple aux sujets les plus élevés.

Dans le camp opposé se distingue Juan de Valdés († 1541), frère jumeau d'Alfonso de Valdés († 1532), secrétaire de Charles-Quint. En gardant l'anonymat, Alfonso publia (1528) un *Dialogo en que particular-*

mente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de M.D.XXVII, dialogue entre le chevalier Lactancio et un archidiacre qui se rencontrent à Valladolid : l'objet en est de montrer que le sac de Rome (1527) était un châtiment divin et, en outre, d'encourager l'empereur à marcher dans les voies de la Réforme. Castiglione, alors nonce près de Charles-Quint, essaya en vain de lui persuader de faire brûler cette satire. Juan de Valdés, partageant les sympathies érasmiennes de son frère, le suivit avec plus de talent dans son *Dialogo de Mercurio y Caron* (1528), satire anonyme à la manière de Lucien, où sont condamnés les abus ecclésiastiques et les tentatives d'Henri VIII de divorcer avec Catherine d'Aragon, tante de l'Empereur. Abondant en allusions malicieuses, cette satire est une des plus belles œuvres en prose castillane qu'ait produites le XVIe siècle : Cervantes en a tiré profit, comme on le verra en comparant les conseils du roi à son fils avec ceux de Don Quichotte (II, chap. XLII) à Sancho Panza. Devenu suspect en Espagne, Valdés alla en 1531 à Rome, où il devint chambellan de Clément VII († 1534); à la mort de ce pape, Valdés passa au service du cardinal Ercole Gonzaga à Naples, où il enseigna des doctrines ascétiques à un cercle d'amis, à des hommes tels que le capucin Bernardino Ochino (1487-1564) et l'évêque Pier Paolo Vergerio (1495-1565), plus tard les chefs des protestants italiens; à des femmes telles que Vittoria Colonna († 1547) et la belle Giulia Gonzaga († 1566), chantée par l'Arioste et Bernardo Tasso. Valdés ne fut pas un propagandiste tapageur, mais plutôt un directeur d'âmes suave et discret. De son vivant il n'a publié qu'un seul ouvrage, et cet ouvrage parut sous l'anonymat. C'est pendant son séjour à Naples qu'il aurait écrit son commentaire (1556) sur l'épître de

saint Paul aux Romains, et celui (1557) sur la première épître aux Corinthiens, aussi bien que deux traductions, imprimées pour la première fois en 1880 : *El Salterio traduzido* (de l'hébreu) et *El Evangelio segun San Mateo*. Ce sont là des preuves de son érudition, mais nous n'avons pas à les juger ici ni à discuter ses vues spéculatives exprimées dans des écrits dont les originaux sont tous perdus, à l'exception de quarante des *Ciento y diez Consideraciones Divinas :* la rédaction castillane de ce fragment ne fut retrouvée qu'en 1880[1].

Le *Dialogo de la lengua*, composé probablement de 1534 à octobre 1536, fut imprimé pour la première fois en 1737, et sans nom d'auteur. Valdés mourut trois siècles avant que la philologie romane ne naquît, aussi la partie quasi-scientifique du *Dialogo* est-elle au niveau d'Henri Estienne et de Ménage, mais tout le reste a une grande valeur. C'est moins un manifeste qu'une expression d'opinion personnelle, les impressions d'un critique excellent, grand lecteur de romans de chevalerie durant sa jeunesse, et ensuite l'ami de Garcilasso de la Vega. Puisqu'il recommande surtout de rejeter toute affectation, il s'impatiente naturellement en parlant des boursouflages de son compatriote Diego de Valera; il est d'une dureté extrême pour Lebrixa, simple Andalou dont l'autorité est péremptoirement rejetée pour tout ce qui a trait au castillan; mais dans presque tous les cas, la postérité a ratifié les verdicts de ce juge sévère. Il ne se contente pas d'émettre un avis raisonné; il conduit le

1. Boehmer a imprimé trente-neuf *Consideraciones* dans les *Trataditos* (Bonn, 1880); pour la soixante-cinquième, voir Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1880), vol. II, p. 375. La seule œuvre de Valdés qui ait été traduite en français est justement les *Cent et dix consyderations divines* (Lyon, 1563; Paris 1565; Lyon, 1601).

dialogue avec une belle ordonnance dramatique. La grâce courtisanesque des deux Italiens, Marcio et Coriolano, le ton militaire de Torres (ou Pacheco), la sagacité aristocratique de Valdés lui-même, tout cela est rendu avec une vraisemblance attrayante. Valdés est incontestablement le meilleur prosateur de son époque; plus tard même, il est difficile de lui trouver un égal. Bien qu'il n'ait pas l'imagination puissante ni la force créatrice de Cervantes, il y a des rapprochements à faire, et, comme styliste, Valdés est bien près de son grand successeur. Le style de Cervantes, généralement si fort, est inégal, parfois maniéré, parfois décousu; la simplicité polie et sereine de Valdés n'est pas moins naturelle, et il ne s'en départ jamais.

CHAPITRE VIII

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE II (1555-1598).

Dans le drame, comme dans la poésie, la vieille école et la nouvelle en venaient aux prises pendant le règne de Charles-Quint. L'Espagne devait-elle avoir un drame national ou non? La réponse ne se fit pas attendre après l'avènement de Philippe II. Essayons d'indiquer la ligne de l'évolution. D'abord, il faut faire abstraction des comédies en latin, écrites par des érudits : de même pour une imitation (1525) de l'*Amphitruo* de Plaute par Perez de Oliva qui traduisit l'*Hécube* d'Euripide et fut peut-être le premier à rendre Sophocle en langue moderne dans sa version (1528) de l'*Electra*. Ces compositions ont dû rester à l'écart de la foule. Vivant hors de l'Espagne, Castillejo ne put y exercer une influence avec sa *Comedia de la Costanza* dont on croit retrouver un fragment imprimé dans son *Sermon de Amores*. Malheureusement, maints dramaturges de l'époque ne sont plus que des noms, leurs œuvres ayant complètement disparu; les œuvres d'autres dramaturges n'existent que dans des exemplaires rares, peut-être uniques. Il en est ainsi tant pour le drame religieux que pour le drame

profane. Combien d'hispanisants ont pu lire les premiers successeurs de Juan del Enzina et de Lucas Fernandez? Jusqu'à cette année-ci (1913), où M. Cronan vient de réimprimer la *Comedia llamada Tidea* de Francisco de las Natas, la *Comedia intitulada Tesorina* et la *Comedia llamada Vidriana*, toutes deux de Jayme de Güete, comment aurait-on pu juger ces auteurs? Où chercher les nombreuses pièces que Vasco Diaz de Frexenal s'attribua dans la préface de son *Jardin del alma cristiana* (1551)? Espérons que M. Cronan, à qui nous devons la réimpression d'une *Farsa* de Fernando Diaz, nous fera connaître bien d'autres pièces presque inaccessibles. En attendant, il faudra se borner.

Un pionnier méritoire (qu'on a cherché à identifier avec le bachelier de Pradilla) fut Hernan Lopez de Yanguas, dont la *Farsa sacramental en coplas* (1520) est peut-être le plus ancien *auto* véritable. On dit souvent que Francisco de Avendaño dans sa *Comedia Florisea* (1551) fut le premier à diviser un drame en trois actes; puisque Virués et Cervantes, tous les deux, réclamèrent l'honneur d'avoir introduit cette convention théâtrale, on y attacha apparemment quelque importance : on trouve déjà cette coupure dans l'anonyme *Auto llamado Clarindo* (1535). L'influence de Gil Vicente est sensible dans l'œuvre de Diego Sanchez de Badajoz, qui aurait écrit entre 1525 et 1547 les moralités, allégories, et farces imprimées après sa mort sous le titre de *Recopilacion en metro* (1554?). La *Comedia Radiana* (1534?) d'Agustin Ortiz, réimprimée récemment, est un rejeton de l'école de Torres Naharro avec des traits empruntés à Gil Vicente. En dramatisant l'histoire de Joseph et de ses frères dans la *Tragedia llamada Josephina* (1535 et probablement plus tôt) Micael de Carvajal fournit un dia-

logue naturel avec des caractères bien dessinés. Carvajal ayant laissé inachevé l'*Auto de las Cortes de la Muerte* (1557), cette pièce fut terminée par Luis Hurtado qui écrivit aussi quelque deux cent cinquante vers pour finir la *Comedia Tibalda* (1553), insipide pastorale de Peralvarez de Ayllon. La *Farsa* (1551) de Juan de Paris n'est pas un chef-d'œuvre, mais dans la *Farsa llamada Dança de la Muerte* (1551) de Juan de Pedraza, tondeur de drap à Ségovie, un sujet usé est remanié avec talent. Le bachelier Bartolomé Palau, natif de Burbáguena, n'a pas été trop apprécié de son vivant, ni après; toutefois sa *Farsa llamada Salmantina* (1552), exécutée par Wolf, est d'une observation vivante, et si l'on a oublié sa *Farsa llamada Custodia del hombre* (1547), en revanche on joua encore sa *Victoria de Christo* jusque vers la fin du XVIIIe siècle.

Sans nier l'intérêt de ces tâtonnements, il faut chercher ailleurs le premier auteur dramatique vraiment populaire, et c'est Lope de Vega qui nous l'indique : « La comédie date de Rueda, que beaucoup de gens vivant encore ont entendu ». Le batteur d'or Lope de Rueda (1510?-1565), né à Séville, s'attacha à une troupe de comédiens ambulants, et devint avec le temps *autor de comedias* — à la fois comédien directeur et dramaturge, comme plus tard Shakespeare et Molière. Débuta-t-il dans la compagnie de Muzio, comédien italien qui visita Séville en 1538? C'est possible, mais son nom se trouve pour la première fois en 1554 quand il joua à Benavente devant le futur Philippe II. En 1558 il est à Ségovie, en 1559 à Séville, en 1561 à Tolède et à Madrid, d'où il part pour Valence; nous le retrouvons à Séville en 1564, et c'est à Cordoue qu'il fit son testament le 21 mars 1565; il y serait mort peu après et, selon Cer-

vantes, il aurait été enterré dans la cathédrale. Ce détail est surprenant, car on sait qu'en Espagne l'on n'admettait point dans les cimetières consacrés les comédiens morts dans l'exercice de leur profession. Mais bien que les archives capitulaires ne corroborent pas le dire de Cervantes, il est possible que l'on ait transgressé la règle en faveur de Rueda qui, en faisant son testament, avait demandé que son corps fût placé dans le tombeau de sa fille à la cathédrale. Vers 1552 il s'était marié avec une nommée Mariana, danseuse et bouffonne de 1545 à 1551 au service du troisième duc de Medinaceli, qui mourut sans payer ce qu'il lui avait promis. Rueda obtint l'argent après un long procès; veuf, il se remaria vers 1561 avec Rafaela Anxela (ou Anxela Rafaela), native de Valence. Dans cette ville, le libraire Joan Timoneda publia *Las quatro comedias y dos colloquios pastorales del excellente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567); une deuxième édition suivit en 1576.

Cervantes loue les *versos pastoriles* de Rueda; mais nous n'en avons que le fragment cité par Cervantes lui-même dans *Los Baños de Argel* et le *Colloquio llamado Prendas de Amor;* des vers d'un autre genre peuvent se lire dans le *Dialogo sobre la invencion de las calzas* et dans la *Comedia llamada Discordia y Question de Amor* (si l'on accepte comme authentique cette pièce récemment découverte). Ce n'est pas comme poète que Rueda a survécu, mais comme celui qui fit du théâtre une institution populaire. Il avait beaucoup lu, trop même. S'il n'a pas lu Théocrite, comme le suggéra Lope de Vega, tout au moins connaît-il Plaute, car son bravache Sigüenza est un descendant direct du *Miles gloriosus*. Il connaissait aussi trop bien le théâtre italien. Sa *Comedia Eufe-*

mia prend racine dans le *Décaméron* (II, IX) : le sujet et celui du *Cymbeline* de Shakespeare sont identiques; sa *Comedia llamada Armelina* a des points de contact avec l'*Altilia* (1550) d'Anton Francesco Raineri et le *Servigiale* (1561) de Giovan Maria Cecchi (1516-1587), et les trois pièces dérivent probablement d'une source commune; sa *Comedia de los Engañados* est une imitation de *Gl' Ingannati,* pièce composée (1531) par un Alessandro Piccolomini ou peut-être par plusieurs des *Intronati*, académie littéraire de Sienne; Rueda et Shakespeare se rapprochent ici encore, car *Gl' Ingannati* est aussi la source de *Twelfth Night;* la *Comedia llamada Medora* n'est qu'une version, parfois littérale, de la *Zingana* (1545) de Gigio Artemio Giancarli[1].

Le vrai Rueda se révèle dans les *pasos*, intermèdes dramatiques en prose, basés chacun sur quelque simple épisode : une querelle entre Toribio et sa femme Agueda, sur le prix de vente d'olives qui ne sont pas encore plantées; une invitation à dîner pour le pauvre licencié Xaquima, caricature de Bartolomé Palau. Même dans ses drames plus ambitieux, Rueda fait appel au public sur la place où il érigeait ses tréteaux. Notez dans l'*Eufemia* ce que dit le domestique Vallejo : « Vous qui écoutez, aller dîner; puis revenez sur la place si vous voulez voir couper la tête au traître et mettre en liberté un homme loyal. » Ces *pasos* courts, avec leur raillerie plébéienne et leurs bouffonneries bruyantes, sont faits pour enchanter la populace; en même temps ils ont des qualités vraiment littéraires, un dialogue naturel et vif, des phrases parfois belles et parfois polissonnes, une

1. Ces sources ont été indiquées très exactement par M. L. A. Stiefel dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1893), t. XV, pp. 183-216, 318-343.

pureté archaïque et puissante qui porte à croire que l'auteur avait lu avec profit la *Celestina*. Si Rueda doit beaucoup à la *Celestina*, Cervantes doit quelque chose à Rueda. Cependant, si attrayants que soient sa prose savoureuse, son esprit réaliste et son invention humoristique, le plus grand titre de Rueda est d'avoir inauguré un véritable théâtre national.

Il eut des rivaux et des imitateurs. Lui-même est peut-être un des anonymes dont les quatre-vingt-seize pièces ont été imprimées de nos jours par Léo Rouanet : on lui attribue conjecturalement l'*Auto de Naval y Abigail* et *Los Desposorios de Moisen* qui se trouvent dans ce recueil. SEBASTIAN DE HOROZCO, père du célèbre lexicographe, débuta avant Rueda avec une dramatisation (1548) des épisodes pris dans l'évangile de saint Mathieu ; il écrivait encore en 1577. A quelle date composa-t-il la *Representacion de la historia evangelica del capitulo nono de Sanct Joan*? On aimerait à le savoir, puisqu'on y trouve un conducteur nommé Lazarillo qui ressemble beaucoup au héros de *Lazarillo de Tormes*. Parmi d'autres contemporains se trouvaient Andrés de Prado et Diego de Negueruela, représentés l'un par la *Farsa llamada Cornelia*, l'autre par la *Farsa llamada Ardamisa*. Partant de la présomption qu'*Il Figliuol prodigo* de Giovan Maria Cecchi était imité dans la *Comedia Prodiga* (1554) de Luis de Miranda, on a classé celui-ci comme italianisant; il a pu l'être, mais non pas pour la raison donnée, la pièce espagnole étant composée vers 1544, et la pièce italienne vers 1570. Un italianisant indubitable basait sur *Il Negromante* de l'Arioste et *Gl' Inganni* de Niccolò Secchi une *comedia* dite *de Sepulveda*, attribuée naïvement à Lorenzo de Sepulveda, le *romancista*, comme si le nom n'était pas

répandu. Un des acteurs de la troupe de Rueda fut Alonso de la Vega († 1565?), l'auteur des trois pièces en prose publiées (1566) par Joan Timoneda : la *Comedia llamada Tholomea* dérive de l'*Armelina* de Rueda, qui est encore la source de quelques traits dans la *Tragedia llamada Seraphina;* mieux vaut la *Comedia de la Duquesa de la Rosa* où Alonso de la Vega dramatise habilement une des *Novelle* (II, xliv) de Bandello. De Pedro Navarro (ou Naharro), que Cervantes range immédiatement après Rueda, il ne reste qu'une des six pièces dont Lope de Vega eut connaissance : c'est *La Marquesa de Saluzia, llamada Griselda,* drame versifié en quatre actes, qui survit dans un exemplaire d'une édition tardive (1603).

Ne surfaisons pas les talents de ces honnêtes gens : ne surfaisons pas non plus l'importance historique de Joan Timoneda († 1583), tanneur, libraire et exploiteur de toute nouveauté littéraire. Fut-il le premier, comme il le prétend, à écrire des *pasos* en prose? Ce qui est certain, c'est qu'il n'a été qu'un imitateur dans les trois pièces qu'il publia en 1559 : l'*Anfitrion* et *Los Menecmos* dérivent de Plaute, et la *Comedia llamada Cornelia* vient du *Negromante* de l'Arioste. La *Comedia llamada Aurelia,* imprimée dans *Turiana* (1565) est inspirée par Torres Naharro; une moralité sur la parabole de la Brebis perdue, l'*Aucto de la Oveja perdida,* imprimée dans le *Ternario Sacramental* (1575), ne doit pas sa popularité à la manière originale dont l'auteur la traita. Il en est de même pour d'autres œuvres : *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) est une compilation de plaisanteries traditionnelles qu'on lira avec plus de plaisir dans la *Floresta Española* (1574) de Melchior de Santa Cruz de Dueñas; *El Buen Aviso y Portacuentos* (1564),

qu'on peut lire maintenant dans la réimpression de M. Schevill, n'est qu'une collection de mots d'esprit bons, médiocres et mauvais; *El Patrañuelo* (1576), recueil de vingt-deux contes, ne contient rien de personnel, et dans le genre anecdotique est bien au-dessous du *Schimpf vnd Ernst* (1522) du franciscain Johannes Pauli. En somme, pour Timoneda la littérature est une spéculation, et le boutiquier entreprenant est doublé d'un intelligent conteur.

Des mille tragédies que Juan de la Cueva attribue grandiosement à Juan de Mal Lara (1525?-1571) aucune ne nous est parvenue. Nous ne connaissons que les titres de la *Tragedia de Absalon* et de la *Comedia Locusta;* celle-ci fut jouée en 1548 par les étudiants de Salamanque. Cet excellent humaniste, maître d'école à Séville, est surtout représenté par *La Philosophia vulgar*, dont la première partie seulement fut publiée (1568). De bonne heure les Espagnols s'étaient intéressés à leur trésor de proverbes. Le plus ancien recueil de *refranes* est celui que l'on a attribué au marquis de Santillana. Notons plutôt comme des curiosités littéraires les *Dos Cartas en que se contiene, como sabiendo una señora que un su servidor se querria confessar : le escribe por muchos refranes* (1541) de Blasco de Garay, composées entièrement de phrases proverbiales, fantaisie adoptée plus tard par d'autres, notamment par Quevedo dans le *Cuento de Cuentos*. Quatre mille trois cents proverbes sont réunis dans le *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés, et six mille dans les *Refranes, o proverbios en romance* (1555) d'Hernan Nuñez de Toledo (1475?-1553), recueil édité par Leon de Castro, l'ennemi de Luis de Leon. Plus de huit mille furent recueillis dans la *Recopilacion de refranes y adagios comunes y vulgares*

de España de Sebastian de Horozco, mais cet ouvrage, aussi bien que le *Teatro Universal* du même auteur, reste inédit. La plus abondante collection de proverbes est celle de l'helléniste et hébraïsant Gonzalo Correas († 1630?), récemment imprimée. Comme dramaturge, Mal Lara est encore moins connu qu'un autre humaniste contemporain, Jaime Ferruz († 1594), chanoine de Valence, et auteur de l'*Auto de Cain y Abel.*

Bien que Juan de la Cueva soit une figure d'une véritable importance historique, on n'a pas réussi à établir clairement les faits de sa biographie. Il aurait été élève à l'école de Mal Lara, et aurait passé cinq ans dans la Nouvelle-Espagne avec son frère Claudio, officier de l'Inquisition. La date de ce voyage est incertaine, ainsi que celle de sa visite aux îles Canaries. Pendant bien des années il s'est dit amoureux de Felipa de la Paz qu'il a célébrée sous le nom de Felicia; on lui prête aussi une affaire de cœur avec Brigida Lucia de Belmonte qu'il aurait rencontrée chez Argote de Molina : c'est là probablement une invention toute gratuite. Cueva demeura dans sa ville natale, Séville, jusqu'en 1607, année où il la quitta pour Cuenca. Nous ignorons les dates de sa naissance et de sa mort, aussi bien que l'endroit où il mourut. On n'entend plus parler de lui après 1609, date de sa signature apposée sur une nouvelle copie de l'*Exemplar poetico* qu'il avait écrit en 1606. Il resta pauvre, et, bien qu'agressif lui-même, il se plaint de l'hostilité de ses confrères. Comme poète, Cueva n'atteint pas les hauteurs, mais parfois ses vers — comme les gracieuses octaves royales du *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* dans ses *Obras* (1582) — ne sont pas à dédaigner. Le *Viaje de Sannio* et le très faible *Coro Febeo de romances historiales* (1587) ne sauraient nous

retenir. Cueva nous intéresse seulement comme dramaturge, et il n'est pas facile pour tout le monde de juger cet aspect de son talent; la *Primera Parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva* fut publiée en 1583, une deuxième édition parut en 1588; un collectionneur comme Ticknor ne put obtenir un exemplaire ni de l'une ni de l'autre, et on n'a réimprimé que deux des quatorze pièces de l'auteur. Il a exposé ses théories dramatiques après coup dans la troisième épître de son *Exemplar poetico*, et certainement il mit sa doctrine en pratique. Il trouve ennuyeuses (*cansada cosa*) toutes les comédies antérieures, classiques aussi bien qu'espagnoles, il conseille de dramatiser des épisodes de caractère national (*la ingeniosa fabula d'España*), et de renoncer aux unités. C'était vraiment un innovateur, mais pas autant qu'il le pensait. Il se vanta d'avoir réduit à quatre le nombre des actes, ignorant que Micael de Carvajal l'avait devancé; il croyait être le premier à écrire une pièce sur un thème national, ignorant que Bartolomé Palau l'avait devancé dans l'*Historia de la gloriosa Santa Oriosa*, que l'on croit de 1524; mais c'était là un essai isolé et capricieux, tandis que l'innovation de Cueva était un effort délibéré pour façonner à nouveau le drame, pour le vivifier, et pour l'embellir en se servant de formes métriques inconnues jusqu'alors au théâtre (à moins qu'elles n'aient été employées, comme le conjecture M. Walberg, dans les pièces perdues de Mal Lara).

Ce sont des thèmes tirés de l'histoire ou de la légende nationale que *La muerte del Rey don Sancho...*, *Los siete Infantes de Lara* et *La Libertad de España por Bernardo del Carpio; El saco de Roma, y muerte de Borbon...* est une dramatisation du sac de Rome par

les troupes de Charles-Quint en mai 1527, une démonstration de la possibilité d'exploiter l'histoire moderne; *El Infamador* fait pressentir la forme toute particulière que devait prendre la comédie de mœurs en Espagne, et nous donne, avec le libertin Lencino, une première esquisse du type qui deviendra immortel sous le nom de Don Juan. C'est beaucoup d'avoir introduit le drame historique, d'y avoir employé avec succès les anciens *romances*, d'avoir ébauché les lignes capitales de la *comedia de capa y espada*. Certes il restait fort à faire : fortifier la construction un peu lâche, rendre l'action plus cohérente, soigner le style poncif ou négligé qui trahit l'improvisation. N'étant qu'un artiste imparfait, Cueva ne sut pas perfectionner son œuvre; il fut bientôt éclipsé par Lope de Vega, improvisateur lui aussi, mais d'une autre taille. On pourrait, peut-être, comparer Cueva à Népomucène Lemercier (1771-1840), ce romantique avant l'heure, qui devança la querelle d'*Hernani* avec son *Christophe Colomb*. Pourtant Cueva ne se rétracta jamais; passé de mode, il bouda, se découragea, et, au lieu de publier la deuxième partie de son théâtre, fit paraître sa *Conquista de la Betica* (1603), épopée ampoulée et fastidieuse. Oublions-la, ce qui est facile, et gardons seulement la mémoire de son audacieuse initiative dramatique.

Peu de mots suffiront pour le dominicain galicien Geronimo Bermudez (1530?-1590?) qui publia sous le nom d'Antonio de Sylva les *Primeras tragedias españolas, Nise lastimosa y Nise laureada, doña Inés de Castro y Valladares, princesa de Portugal* (1577). La *Nise lastimosa* n'est qu'une traduction de l'*Inés de Castro*, pièce écrite par le Portugais Antonio Ferreira (1528-1569) entre 1553 et 1567; elle contient de beaux

passages, tandis que la suite ajoutée par Bermudez n'a point de valeur. ANDRÉS REY DE ARTIEDA (1549-1613), Valencien connu sous le sobriquet de « Centincla » dans l'*Academia de los Nocturnos*, fut un poète précoce; soldat, il fut blessé à Lépante, et devint ensuite dramaturge. On lui attribue des pièces intitulées *Amadis de Gaula*, *Los Encantos de Merlin* et *El Principe vicioso* (parfois *El Principe constante*); mais le seul drame qui nous reste de lui est *Los Amantes* (1581), première adaptation à la scène d'une histoire que Tirso de Molina, Perez de Montalvan et Hartzenbusch devaient reprendre. Rey de Artieda a une technique incertaine, et il passa à l'arrière-plan après l'avènement de Lope de Vega à qui il fait des allusions dénigrantes dans les *Discursos, Epistolas y Epigramas* (1605) publiés sous le nom d'Artemidoro.

Capitaine valencien comme Rey de Artieda, CRISTOBAL DE VIRUÉS fut blessé à Lépante, servit plus tard en Italie, et s'essaya dans les genres épiques et dramatiques. On ignore les dates de sa naissance et de sa mort. Il acquit quelque popularité avec *El Monserrate* (1587), dont il fit une refonte en 1602; la donnée en est bizarre pour le goût moderne, et on trouvera plus intéressants les cinq drames contenus dans ses *Obras tragicas y liricas* (1609). Ce n'est pas que ces pièces soient bonnes, loin de là; mais elles ont des défauts dus à l'audace et au désir de faire du nouveau. Virués se vanta à tort de *La infelice Marcela*, divisée en trois parties, trivialité technique dont il se croyait l'inventeur; *La gran Semiramis* est un pêle-mêle de pédantisme et d'horreur; *La cruel Casandra* est d'une invention faible, et *Atila furioso*, où les meurtres sont plus nombreux qu'à un combat d'avant-poste, est la plus folle caricature du romanesque. C'est

l'éternel défaut de l'Espagne de toujours forcer la note, de vouloir gagner des applaudissements à tout prix; Virués s'en repentit vraisemblablement, car dans *Elisa Dido* il revient aux traditions classiques. Il échoua, mais ses exagérations représentent un effort pour trouver une voie nouvelle.

Leur rareté seule peut recommander les deux drames qui se trouvent dans les *Obras* (1582) de Joaquin Romero de Cepeda : la *Comedia Salvaje* et la *Comedia llamada Metamorfosea*, l'une, une dramatisation de la *Celestina*, l'autre, une pastorale, toutes les deux des régressions vers un type ancien par un versificateur médiocre. Cervantes admirait l'œuvre dramatique de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), alléguant naïvement que trois de ses pièces « ont rapporté plus d'argent que trente des meilleures que l'on a données » : le souffleur du théâtre de Betterton louait *Hamlet* pour la même raison. La *Filis* a disparu, mais quand Lopez de Sedano publia les deux autres pièces dans son *Parnaso español* (1772), grand fut le désappointement de ceux qui se souvenaient de *Don Quichotte* (I, chap. xlviii). L'*Alejandra* et l'*Isabela* consistent en une série de carnages qui cessent d'impressionner à force d'être répétés : dans cette dernière tragédie six personnages sont tués, deux se tuent. Notons un trait révélateur et presque comique : il y a un « Lupercio » dans l'*Alejandra*, et dans l'*Isabela*, le maure Muley Abenzaide prend lui aussi le nom de « Lupercio ». On peut en être rassasié, et c'est ce qui arriva. La vogue d'Argensola passa vite, et en 1598 il réclama la suppression de la *comedia nueva* représentée par Lope de Vega, prière qui tomba dans le vide. Un prédécesseur de Lope de Vega est Miguel Sanchez, secrétaire de l'évêque de Cuenca dont nous ne savons

presque rien sauf qu'il est l'auteur d'une *romance* célèbre — *Oyd, señor don Gayferos* — et d'une *Cancion a Cristo crucificado*, beau poème mystique qu'on a attribué erronément à Luis de Leon. Il dut avoir des succès au théâtre, mais nous ne connaissons que les deux drames édités par M. Rennert : *La Guarda cuidadosa* et *La Isla barbara*. On y chercherait vainement la particularité de son talent soulignée par Lope de Vega : celle de tromper ses auditeurs en leur disant la vérité. Mais le fait que Lope le reconnut comme un de ses devanciers donne à Sanchez une importance historique.

L'école fondée par Boscan et Garcilasso de la Vega se sépara en deux fractions qui eurent pour centres respectifs Séville et Salamanque. Baltasar del Alcazar (1530-1606), qui servit sous les ordres du premier marquis de Santa Cruz et entra ensuite dans la maison du duc d'Alcalá, est tout ce qu'il y a de plus sévillan ; mais comme poète il occupe une position à part. Sa muse enjouée se prête de mauvaise grâce aux sentiments artificiels, et se complaît aux épigrammes mordantes, aux plaisanteries grivoises, et à des exercices d'ingéniosité, tels que le sonnet sur un sonnet que l'on a si souvent imité. Il se tient, donc, à l'écart de l'authentique école sévillane dont les chefs étaient Juan de Mal Lara, le chanoine Francisco Pacheco (1535-1599), l'humaniste Diego Giron († 1590) qui succéda à Mal Lara comme professeur, Francisco de Medina (1544?-1615), et surtout Herrera. Voilà enfin un vrai poète !

Ce vrai poète, très conscient de sa valeur, sembla parfois préférer le titre d'érudit. Fernando de Herrera (1534?-1597) entra dans les ordres mineurs, reçut un modeste bénéfice à Séville vers 1565, rejeta toute offre d'avancement, et se dédia à la littérature. Beaucoup de

ses ouvrages sont perdus, notamment la *Gigantomachia*, un poème épique sur *Amadis*, nombre de compositions lyriques, l'*Istoria general del mundo hasta la edad de Carlos Quinto*, et plusieurs traductions. Il publia la *Relacion de la guerra de Cipre, y sucesso de la batalla naual de Lepanto* (1572), une édition des *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones* (1580), un recueil de poèmes intitulé *Algunas Obras* (1582), et *Tomas Moro* (1592), esquisse biographique du chancelier d'Henri VIII. En 1619 le peintre Francisco Pacheco (1564-1654) fit paraître une nouvelle édition des poèmes étrangement modifiée.

Une bonne partie des vers de Herrera ont été adressés à la dame de ses pensées, Leonor de Milá (1537?-1581?), femme du petit-fils de Colomb, Alvaro Colon de Portugal, comte de Gelves. Comme Herrera était homme d'Eglise, la situation est piquante, et l'on se demande si ses poésies amoureuses sont ou ne sont pas platoniques : exprima-t-il un vrai sentiment, ou n'était-il qu'un dilettante pétrarquiste s'exerçant dans le genre érotique? Déguisée sous le nom d'Eliodora, Leonor est le firmament d'Herrera, *luz, estrella, sol;* beaucoup de ses poèmes manquent d'émotion, mais une passion profonde éclate ailleurs que dans le fameux vers :

Ya pasó mi dolor, ya sé que es vida.

Qu'il y ait eu une liaison en règle entre cette grande dame et cet humble clerc est chose presque incroyable, et peut-être Antoine de Latour était-il dans le vrai quand il parla de « l'innocente immoralité » du poète. Cervantes l'estima principalement à cause de ces poésies amoureuses, et cependant le vrai Herrera se révèle ailleurs : dans l'ode (1571) à Don Juan d'Autriche à

l'occasion du soulèvement des Maures dans les Alpujarras, et encore mieux dans le poème (1572) sur la victoire de Lépante, et celui sur la défaite et la mort (le 8 août 1578) de Sébastien de Portugal à Alcacer Quivir. Dans ces trois morceaux patriotiques il parvient à une énergie et à une beauté de forme extraordinaires; il célèbre le triomphe des fidèles avec la ferveur des prophètes hébreux, avec une dignité provenant des cadences bibliques, et c'est avec les accents d'une affliction déchirante qu'il déplore la déroute du christianisme, tout en s'inclinant devant les décrets vengeurs de Dieu, exaspéré par les iniquités du peuple pervers. On peut avoir deux opinions sur les mérites d'Herrera comme poète érotique : dans le genre patriotique il touche au sublime.

Herrera reprenait la tradition de Garcilasso de la Vega, perfectionnant la facture, lui faisant donner une note plus puissante et plus noble. C'est le soldat avec sa douceur languissante qui pourrait être le clerc, et le clerc avec sa musique martiale qui pourrait être le soldat : cependant, Herrera demeure imperturbablement le féal du jeune poète. Dans cet esprit respectueux, aidé par tout le groupe de Séville, il publia (1580) son commentaire sur Garcilasso. Ce fut l'occasion d'une des plus fâcheuses querelles de l'histoire littéraire espagnole. En 1574 les œuvres de Garcilasso avaient été éditées par le savant Francisco Sanchez (1523-1601), *el Brocense* (ainsi appelé d'après son lieu de naissance, Las Brozas en Estrémadure); on lui reprocha de faire trop ressortir les emprunts de son auteur. Les amis de Sanchez prirent pour un défi le commentaire de Herrera qui eut le tort de ne mentionner nulle part le nom de Sanchez. Il était bien suffisant qu'un pédant d'Estrémadure

se permît d'éditer un poète castillan; qu'un Andalou s'en mêlât devenait intolérable, et les Castillans se révoltèrent. Un écrivain se servant du pseudonyme de « Damasio » ouvrit le feu, et celui-ci fut suivi par Juan Fernandez de Velasco, comte de Haro († 1613), qui écrivit ses *Observaciones* sous le pseudonyme du « Licenciado Prete Jacopin, vecino de Burgos ». A moins que l'auteur ne se nomme Pascal, ou Swift, ou Paul-Louis Courier, les écrits polémiques sont rarement intéressants. Haro n'était pas de cette taille : est-ce un trait d'esprit que de dire qu'Herrera était un âne sous une peau de lion? Pourtant il avait beau jeu à trouver de quoi critiquer dans le commentaire diffus que Herrera avait mis plus de dix ans à élaborer, et Herrera eut la faiblesse de répondre avec la même encre. Ces injures réciproques ont été publiées en 1870, tandis que le commentaire de Herrera n'a pas encore été réimprimé. Bien que cet ouvrage soit par trop verbeux et hétérogène, il prouve que l'auteur fut le critique le plus avisé, en même temps que le meilleur lyrique de son école. Évidemment Cervantes l'apprécia, car sa dédicace de la première partie de *Don Quichotte* au septième duc de Béjar est une mosaïque de phrases empruntées à la préface de Medina et à l'épître de Herrera au marquis de Ayamonte. Si bien que Herrera, le prosateur, a joui d'une immortalité par substitution.

Dans le groupe de Salamanque la plus importante figure est celle de Luis de Leon (1528?-1591), originaire de Belmonte de Cuenca, et, dit-on, de descendance juive. Il prononça ses vœux comme moine augustin en janvier 1544, prit ses grades à Salamanque en 1560, et posa aussitôt sa candidature à un poste universitaire; il subit un échec, mais à la fin de 1561 obtint pour quatre

ans la chaire de théologie scolastique. En 1565, avant même que les quatre années ne fussent écoulées, il devint professeur de théologie scolastique et d'Écriture Sainte. En 1569 il donna, sur la Vulgate, des conférences, où certains crurent deviner des sympathies pour les vues de ses collègues Martin Martinez Cantalapiedra, professeur d'hébreu, et Gaspar de Grajal, suspects tous deux de favoriser un système d'interprétation rabbinique. En 1570, Luis de Leon fut dénoncé à l'Inquisition à cause d'une conférence qu'il aurait donnée sur le mariage. Cette dénonciation n'eut pas de suite, mais la même année Luis de Leon eut d'aigres discussions sur l'autorité de la Vulgate avec le professeur de grec, Leon de Castro, cuistre s'il en fut jamais. Luis de Leon menaça de faire brûler les *Commentaria in Esaiam Prophetam* (1570) de Castro qui contenaient des attaques sournoises du parti opposé; Castro riposta en faisant allusion à l'ascendance israélite de Luis de Leon, et en menaçant de faire brûler celui-ci. Jusque-là ce n'était qu'une de ces querelles professorales coutumières, mais l'affaire allait prendre des proportions sérieuses. Quelques étudiants de Salamanque s'émurent, et applaudirent Castro — « *pues era del bando de Jesucristo* ». L'Inquisition intervint, et Grajal et Martinez Cantalapiedra furent arrêtés, Luis de Leon se trouva compromis (27 mars 1572) et fut emprisonné à Valladolid pendant plus de quatre années au cours desquelles il fut accablé de questions tendant à le perdre. Il se défendit avec une habileté tenace, et nia tous les chefs d'accusation, sauf celui d'avoir traduit en castillan vers 1561 le *Cantique des Cantiques*, offense grave, d'autant plus que sa traduction avait été faite sur l'original hébreu pour une religieuse, Isabel Osorio. Enfin, la majorité de la Commis-

sion d'enquête opina (28 septembre 1576) qu'il fût mis à la torture, tout en conseillant que le supplice fût modéré, « l'accusé étant délicat ». Cette recommandation fut rendue inutile par le Tribunal suprême de l'Inquisition, qui ordonna que Luis de Leon fût admonesté pour sa conduite passée, averti quant à l'avenir, et élargi après confiscation de sa traduction du *Cantique des Cantiques*. Cette sentence (7 décembre 1576), équivalait à un acquittement.

Luis de Leon fut durement traité, mais il faut se rappeler que la tolérance est une vertu moderne encore très imparfaitement pratiquée. Au XVIe siècle, des âmes simples croyaient pouvoir modifier des idées spéculatives au moyen de la force; il fallait être Montaigne pour écrire : « Aprez tout, c'est mettre ses coniectures à bien hault prix, que d'en faire cuire un homme tout vif. » Luis de Leon fut jugé par le tribunal de son choix, le tribunal dont il avait menacé Castro, et le résultat lui donna raison. Il revint à Salamanque et, quoiqu'il en eût le droit, il ne voulut pas réclamer sa chaire qui avait eu deux occupants successifs depuis 1573. On créa pour lui une chaire provisoire, et c'est là qu'il aurait repris son enseignement en prononçant la phrase célèbre : « *Dicebamus hesterna die...* » Elle a fait fortune, mais c'est apparemment une invention postérieure de cinquante ans (1623) et due à l'Italien Niccolò Crusenio. Ce que Luis de Leon put dire de son emprisonnement, nous ne le savons pas; ce qu'il a écrit reste, et c'est le fameux dizain qui débute par ces mots :

Aqui la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado [1].

1. Ce dizain fut parodié par un adversaire de Luis de Leon, le moine

Ce ne fut pas son seul démêlé avec l'Inquisition. Nommé professeur de philosophie morale (1578), puis de la Bible (1579), il fut réprimandé encore à propos de ses vues sur la prédestination. Il fit partie de la commission pour la réforme du calendrier (1582), s'intéressa aux nonnes carmélites, et s'absenta si fréquemment que les autorités universitaires pensèrent sérieusement à le révoquer. Pourtant en 1591 il fut élu provincial de son ordre pour la province de Castille : il mourut (23 août 1591) neuf jours après sa nomination.

C'est en prison qu'il aurait écrit en partie *De los nombres de Cristo* (1583-1585), série de dissertations sur la signification symbolique de termes tels que le Roc, le Berger, le Bras de Dieu, le Fiancé, le Prince de la Paix; l'exposé est sous forme de dialogue dans lequel Marcelo, Sabino et Julian examinent les mystères théologiques impliqués par le sujet. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la théologie ni du savoir de Luis de Leon, mais sa pureté d'expression lui fait prendre rang parmi les maîtres de la prose castillane. Son style est meilleur encore dans son ouvrage posthume et inachevé, l'*Exposicion del libro de Job* (1779), commencé pendant la première phase de la carrière de l'auteur, mis longtemps de côté, puis repris à la requête de la mère Ana de Jesus, l'amie de sainte Thérèse. On tient en haute estime *La Perfecta Casada* (1583), écrite pour Maria Varela Osorio. C'est une paraphrase brillante du trente et unième chapitre du *Livre des Proverbes,* une règle de conduite pour l'épouse idéale. Il est difficile de ne pas penser que Luis de Leon a été quelque peu sug-

dominicain Domingo de Guzman († 1582), fils de Garcilasso de la Vega; quelques-uns de ses vers burlesques furent adaptés par Cervantes dans sa poésie à Urganda la Desconocida.

gestionne par un ouvrage peu féministe, le *De Christiana Femina* de Juan Luis Vives, lequel est sans doute « l'écrit important » qu'Arnolphe recommanda comme « unique entretien » à Agnès dans l'*École des femmes*. Il serait intéressant de savoir s'il existe un tel lien entre Luis de Leon et Molière.

Luis de Leon a-t-il écrit des comédies, comme on l'a prétendu? Aucune n'est connue, mais la chose n'est pas impossible, et une allusion passagère dans *La Perfecta Casada* porterait à croire qu'il assistait parfois à ces spectacles. En tout cas, il était poète, et poète remarquable. A l'en croire, il recueillit ses vers dans le seul but d'amuser les loisirs de Pedro Portocarrero († 1600), alors évêque de Calahorra. Évidemment on ne peut pas prendre au pied de la lettre sa déclaration qu'il les composa pendant sa première jeunesse. D'abord, leur ton est celui d'un homme désabusé, devenu philosophe sur le tard; d'ailleurs, la troisième ode, dédiée à Portocarrero, fait allusion à la campagne de Don Juan d'Autriche en 1569, date à laquelle le poète avait dépassé la quarantaine. Enfin, laissant à part le dizain déjà mentionné — *Aqui la envidia y mentira* — il est clair que *Virgen que el sol mas pura* a été écrit en prison et que *la grave desventura del lusitano*, mentionnée dans *Del mundo y su vanidad*, se rapporte à la défaite du roi Sébastien en 1578. Le recueil de Luis de Leon se compose de trois livres, dont le deuxième contient des traductions de poètes grecs, latins et italiens, tandis que le troisième contient des traductions de la Bible. Il réussit à rendre aussi bien l'onction primitive des uns que la forme impeccable des autres; cependant ce ne sont là que des imitations : c'est dans le premier livre qu'il faut chercher le poète original. Dans

sa *Profecia del Tajo*, Luis de Leon fait vibrer la corde patriotique, communiquant à ses vers le mouvement impétueux qu'il attribue aux envahisseurs maures, et s'il s'en tient au modèle de son favori Horace, la mélodie débordante lui est personnelle. L'ode *Al Apartamiento* est un bel exemple de l'humeur contemplative du poète, et là, comme dans l'ode *A Francisco Salinas*, on remarque cette majestueuse et sereine simplicité qui se retrouvera plus tard chez Wordsworth. Reste la merveilleuse *Noche serena*, imprégnée d'une tristesse solitaire et douce, d'une beauté calme et presque surnaturelle, d'une aspiration frémissante à l'Infini. La profession religieuse de Luis de Leon réduit le nombre des sujets qui lui sont permis; sa fidélité à la tradition et son dédain de la renommée lui furent autant d'obstacles; toutefois dans les limites qu'il s'est tracées, il est le plus parfait des poètes dont l'Espagne peut se glorifier. Ses vers furent publiés seulement en 1631 par Quevedo qui croyait y avoir trouvé une contre-partie du cultéranisme. Espérons qu'avant peu nous en aurons une édition définitive, débarrassée des compositions parasites de ceux qui ne firent qu'imiter leur maître.

La même année où Quevedo fit paraître les poésies de Luis de Leon, il publia aussi, dans le même but, un minuscule volume de Francisco de la Torre (1534?-1594?), poète affilié au groupe de Salamanque. Le manuscrit des vers de Torre portait une licence officielle signée par Ercilla († 1594), mais pour quelque raison inconnue le projet de publication n'eut pas alors de suites. Quevedo le reprit, et dans sa préface identifia le poète avec le bachelier Francisco de la Torre, loué par Boscan dans l'*Octava Rima*. Manoel de Faria e Sousa (1590-1644) releva la méprise de Quevedo, en remar-

quant que Lope de Vega avait connu personnellement le Torre en question, qui vécut plus d'un demi-siècle après son homonyme; mais jusqu'en 1753 personne ne prétendit que les poèmes fussent apocryphes. A cette date, Luis Josef Velazquez les réimprima en les attribuant à Quevedo lui-même, et, bien que son autorité ne soit pas grande, sa théorie a trouvé faveur auprès de critiques respectables. Pourtant, rien n'est plus certain que l'existence de Torre. Originaire de Torrelaguna, il étudia à Alcalá de Henares de 1554 à 1556, s'éprit de la *Filis rigurosa* qu'il chanta, servit en Italie, et, quand il revint, trouva sa belle mariée à un riche vieillard : de désespoir, il serait entré dans les ordres.

Constatons, d'abord, que plusieurs de ses poèmes sont traduits de l'italien ; ainsi le sonnet 23 du premier livre (comme le 81 des *Amoretti* de Spenser) est une traduction de Torquato Tasso; les sonnets 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 14 du deuxième livre sont des traductions de Benedetto Varchi; les sonnets 15 et 23 du même livre sont des traductions de Giambattista Amalteo. *Bella è la Donna mia, se del bel crine,* écrit le Tasse : *Bella es mi Ninfa, si los laços de oro,* transcrit Torre; *Filli, deh non fuggir, deh Filli, aspetta,* écrit Varchi : *Ay no te alexes, Fili, ay Fili, espera,* transcrit Torre; *Notte che nel tuo dolce e alto oblio,* écrit Amalteo : *Noche, que en tu amoroso, y dulce oluido,* transcrit Torre. On pourrait facilement indiquer d'autres exemples qui viennent à l'appui de la question d'attribution. La simplicité mélancolique de Torre est à l'opposé du dur brillant de Quevedo : il faudrait être dépourvu de tout goût littéraire pour les confondre. Quevedo peut avoir des défauts, mais ses ennemis eux-mêmes ne l'accusèrent jamais d'inintelligence. Prétendre qu'il chercha à réformer le

cultéranisme en traduisant des Italiens, ou supposer qu'il ait voulu faire passer pour des originaux des imitations faites par un homme qui — *ex hypothesi* — mourut probablement avant que ses modèles fussent nés, c'est croire que Quevedo était un fripon peu habile. Torre mérite tout honneur pour ses fidèles transcriptions aussi bien que pour ses poèmes originaux galants, tendres et sentimentaux, dont plusieurs rappellent la *Flor de Gnido*. Doublure de Garcilasso avec une vision personnelle, tel apparaît Torre dans la perspective littéraire.

Un autre poète allié à l'école de Salamanque est Francisco de Figueroa (1536-1617?), l'ami de Torre. M. Ernest Mérimée a dit qu'un critique, que le paradoxe n'effraierait point, pourrait soutenir leur identité. Pourtant, il serait sage de s'étonner un peu, car malgré une frappante similarité de ton, ce sont bien deux poètes : Lope de Vega connut l'un, et Cervantes l'autre, puisque Figueroa figure sous le nom de Tirsi dans *La Galatea* et qu'un de ses poèmes y est cité. Figueroa servit en Italie, y fut connu comme bon poète, se maria à Alcalá de Henares en 1575, voyagea dans les Pays-Bas en 1597, se fixa à Alcalá, cessa de cultiver la poésie, et s'appliqua à « des études plus convenables à son âge ». Les fruits de ces labeurs sont perdus, puisque l'auteur, à son lit de mort, se souvenant de l'exemple de Virgile, ordonna que toutes ses œuvres fussent brûlées. Cependant plus de soixante-dix poèmes, la plupart composés avant 1573, échappèrent et furent édités à Lisbonne en 1625 par l'historien Luis Tribaldos de Toledo. M. Foulché-Delbosc en a découvert et publié quinze autres. D'après Juan Verzosa (1523-1574) qui connut Figueroa à Sienne, celui-ci versifiait en italien, et des vestiges de ces tentatives nous sont conservés dans plu-

sieurs de ces élégies (I, III, et V) où des vers italiens et espagnols s'entremêlent. Figueroa penche vers la pastorale, et dans *Entre doradas flores* il reproduit admirablement la *lira* de Garcilasso. Il mérite surtout des louanges pour son *Egloga pastoral* sur Tirsi en vers blancs; il y évite le danger de l'assonance, et obtient un progrès surprenant, grâce à une habile alternance de la césure. Il sera surpassé plus tard, mais il fut le premier à dompter le plus formidable des mètres castillans. Désormais, le *verso suelto* est naturalisé en Espagne, comme le sonnet.

Outre Torre et Figueroa, d'autres étudièrent de près les modèles italiens. C'est l'Arioste qui aurait inspiré la *Primera Parte de la Angelica* de Luis Barahona de Soto (1548?-1595), originaire de Lucena, dans la province de Cordoue. Le curé qui examina la bibliothèque de Don Quichotte s'attendrit à la vue du livre de Barahona qu'il appelle par son titre populaire, *Lagrimas de Angelica :* « Je répandrais des larmes moi-même si un tel livre était brûlé, car son auteur est l'un des meilleurs poètes, non seulement de l'Espagne, mais du monde entier. » Ici, comme ailleurs, Cervantes est un critique trop indulgent; mais Mendoza et Lope de Vega joignirent leurs applaudissements aux siens, et plus d'un siècle après, Luzan déclara pontificalement que l'œuvre de Barahona serait plus estimée que celle de l'Arioste si elle eût été publiée la première. Autant vaudrait dire que la lune serait le plus lumineux des corps célestes si le soleil n'existait pas. *La Angelica*, qui se propose de continuer l'histoire de *Roland furieux*, pâlit à côté de son modèle; la suite de *La Angèlica* ne fut pas achevée, mais quelques fragments de cette suite se trouvent dans les *Dialogos de la Monteria* qui sont probablement de

Barahona de Soto, ainsi que l'a démontré M. Rodríguez Marín. Barahona n'a pas réussi à écrire une grande épopée, mais ses poèmes lyriques, surtout ses versions d'Ovide, sont pleins de grâce et de mélodie.

Il n'était pas le seul poète épique qui trouva place sur les rayons de Don Quichotte. Une histoire épique de Charles-Quint, le *Carlos famoso* (1566), dut être lue au moins par son auteur Luis de Zapata (1532?-1599?), et il est possible que Cervantes, qui l'attribue par méprise à Luis de Avila, ait réussi à lire ses quarante mille vers. Il est significatif, cependant, qu'il oublie le nom de l'auteur et qu'il constate que son livre fut brûlé sans être lu. Zapata perdit treize ans à composer son poème, ne fut pas découragé par son insuccès, et, pour incroyable que cela paraisse, vécut assez pour maltraiter Horace au delà de toute attente. C'est un bel exemple d'une vocation manquée. Pourquoi ne put-il se contenter de l'histoire et de la prose? Nous avons en effet de lui un volume de miscellanées où maints faits et maintes observations sont notés avec une verve louable. Un autre livre de Don Quichotte qui fut brûlé sans être lu fut la *Primera y segunda parte de el Leon de España* (1586) de Pedro de la Vezilla Castellanos; c'est quelque peu injuste, car, en dépit du fond fabuleux, les vers sont agréables : cette vive relation fut utilisée par Lope de Vega dans *La Amistad pagada* et dans *Las famosas asturianas.*

Les caprices de jugement de Cervantes sont illustrés par ses éloges pour les épopées d'Ercilla, de Rufo Gutierrez et de Virués (dont nous avons déjà cité *El Monserrate*). Il les tenait pour « les trois meilleurs livres que l'on ait écrits en castillan en vers héroïques, et l'on peut les comparer aux plus fameux en Italie ». Commençons par *La Austriada* (1584) du Cordouan Juan Rufo Gutierrez,

qui prend pour héros Don Juan d'Autriche. Il y a quelques bonnes stances descriptives, mais l'épopée est loin d'être « un des plus riches trésors de poésie que l'Espagne possède ». L'imagination de Rufo ne sait pas s'étendre au milieu des événements contemporains, et une œuvre qui eût pu être une chronique utile devient un poème ennuyeux en vingt-quatre chants. De ceux-ci, les dix-huit premiers, comme M. Foulché-Delbosc l'a fait remarquer, ne sont qu'une version rimée de la *Guerra de Granada*, de Mendoza, ouvrage que Rufo dut voir en manuscrit. Encore une vocation manquée, comme on s'en apercevra aisément en parcourant *Las seyscientas apotegmas... y otras obras en verso* (1596), recueil d'anecdotes qui révèle un esprit aigu et le tempérament d'un bon narrateur, voulant, même ici, se faire passer pour poète.

La meilleure de ces épopées plus ou moins artistiques est *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594), qui s'embarqua pour l'Amérique du Sud en 1555, et se distingua au Chili dans la campagne contre les Araucans. Une querelle avec un autre officier, Juan de Pineda, brisa sa carrière. Tous deux furent condamnés à mort et montèrent sur l'échafaud; au dernier moment la sentence fut commuée, Pineda se fit moine augustin, Ercilla fut emprisonné, bien qu'on le libérât à temps pour qu'il prît part à la bataille de Quiapo (14 décembre 1558). En 1562, il revint en Europe, rapportant les quinze premiers chants de son poème, écrits auprès des feux de bivouac, sur des feuilles volantes de papier ou de parchemin. Le poème fut publié à Madrid en 1569, et des suites, qui portent l'ensemble à trente-sept chants, parurent en 1578 et en 1589-1590. Par rancune contre ce qu'il croyait l'injustice de son général, Garcia Hurtado de Mendoza, Ercilla le laisse dans le fond du tableau;

fait chevalier de Saint-Jacques en 1571, Ercilla fut nommé censeur littéraire ; il avait ambitionné le poste de secrétaire d'État et mourut courtisan désappointé.

Le premier livre imprimé en Amérique fut la *Breve y compendiosa Doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana* (1539?) de Juan de Zumarraga, le premier évêque (puis archevêque) de Mexico ; mais, on le voit, il ne s'agit pas de littérature. Le premier poème castillan écrit en Amérique fut la *Conquista de la Nueva Castilla*, œuvre anonyme et sans valeur qui resta inédite jusqu'en 1848. Le premier ouvrage d'un vrai mérite littéraire qui ait été composé dans l'un des deux continents américains fut *La Araucana* d'Ercilla. C'est un excellent poème sur le soulèvement des Araucans, mais ce n'est un poème épique ni de forme ni d'effet. Voltaire loua avec raison le discours du vieux chef Colocolo ; c'est précisément dans ce genre d'éloquence déclamatoire qu'Ercilla brille, et il a fait mieux encore dans les discours de Lautaro et de Caupolican. C'est son fort, c'est aussi son faible. Il avait un tempérament d'orateur plutôt que de poète. Il sait exposer, faire des descriptions de bataille pleines d'énergie guerrière ; sa technique est bonne, très bonne même, quand elle n'est pas négligée ; et cependant son œuvre, dans son ensemble, ne réussit pas à impressionner. On se rappelle des vers isolés, mais il ne s'y trouve aucun épisode d'une perfection consommée ; un beau passage est gâté par la platitude des détails, et l'effet général s'en trouve compromis. Dans ses pires moments. Ercilla disserte en phrases rimées ; dans ses meilleurs, il rédige l'histoire poétique, et trop souvent c'est l'historien qui l'emporte sur le poète. Vaguement conscient que quelque chose manquait à son œuvre, Ercilla s'évertua à y remédier à l'aide de

digressions mythologiques, de visions de Bellone, de prophéties surnaturelles de victoire. C'est en vain, tout cela reste à côté : le secret de l'épopée ne se trouve pas dans l'emploi du merveilleux. La première partie de *La Araucana* demeure la meilleure, l'impression de la scène est plus nette, le jaillissement du vers plus spontané; elle intéresse encore par son éloquence martiale, et aussi en vertu de la personnalité sympathique de l'auteur. *La Araucana* a des parties faibles, mais il n'existe pas en castillan de meilleure épopée artistique.

Mécontent du rang secondaire que lui avait assigné Ercilla, Garcia Hurtado de Mendoza prit à sa solde des flagorneurs qui célébrèrent ses exploits. Un de ces gagistes fut un jeune poète chilien, Pedro de Oña (1570 ÷ après 1643), qui dans la *Primera Parte de Arauco domado* (1596), poème en dix-neuf chants, essaya de faire pencher la balance en faveur de Mendoza. Il est à craindre qu'il n'ait pas réussi; la seconde partie ne parut jamais, peut-être parce que la première fut mise à l'Index par l'Inquisition de Lima. Toutefois Oña persista à versifier; près d'un demi-siècle plus tard il publia *El Ignacio de Cantabria* (1639), poème beaucoup plus fastidieux que l'*Arauco domado*, et qui est loin de mériter l'éloge que lui décerna Calderon. L'*Arauco domado* est une contre-partie de *La Araucana*, mais les suites et les imitations du poème d'Ercilla ne font pas défaut. Nous en avons une dans la *Quarta y Quinta Parte de la Araucana* (1597) du Léonais Diego de Santistevan Osorio, enthousiaste de vingt ans, qui admirait Ercilla aveuglément et lui attribua force aventures fantaisistes. Il semble qu'une autre suite de *La Araucana*, écrite par l'Andalou Hernando Alvarez de Toledo, se soit égarée, perte que ne saurait regretter

quiconque a lu son *Puren indomito,* imitation malheureuse de l'*Arauco domado*, qui resta inédite pendant plus de deux siècles et demi. Un imitateur avoué d'Ercilla est Juan de Castellanos (1522-1607?), originaire d'Alanis, dans la province de Séville. Parti tout jeune pour l'Amérique, il y servit comme soldat, prit les ordres, devint bénéficier de Tunja vers 1556, et de 1570 à 1590 s'occupa de ses *Elegias de varones ilustres de Indias,* dont la première partie s'imprima en 1589; la deuxième et la troisième parties ne parurent qu'en 1847, et la quatrième en 1886. Mascarille travaillait à mettre en madrigaux toute l'histoire romaine; la tâche de Castellanos n'est pas moins écrasante. Ce très honnête homme rima ses souvenirs avec un souci remarquable des faits, vertu fort nécessaire à un chroniqueur, mais qui, chez un poète, ne remplace pas l'inspiration.

Si, laissant ces laborieux insuccès, nous nous tournons vers des œuvres d'une indiscutable beauté, la première qui s'offre à nous est le fameux sonnet *A Cristo crucificado,* qui a été attribué à saint Ignace de Loyola, à saint François Xavier, à Pedro de los Reyes, et à sainte Thérèse. Aucune de ces hypothèses n'est prouvée, et le *No me mueve, mi Dios, para quererte* doit être classé comme anonyme[1]. Cependant sa ferveur et son onction sont telles qu'elles font penser à la mère séraphique Santa Teresa de Jesus (1515-1582), qui s'appela, dans le siècle, Teresa de Cepeda y Ahumada. Elle n'est pas seulement une glorieuse figure dans les annales de la pensée religieuse : elle est un véritable miracle de génie qui, comme écrivain, prend rang auprès des maîtres les plus

1. Cette question a été excellemment présentée par M. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 120-145; voir aussi la *Revue hispanique* (1900), t. VI, pp. 56-57.

parfaits. Saint Ignace de Loyola et sainte Thérèse sont le cerveau et le cœur de la réaction catholique; le premier est un grand chef de parti : la seconde appartient à l'humanité. Elle-même a raconté sa vie dans des pages inoubliables; toute une littérature s'est créée autour d'elle, et de notre temps sa biographie a été refaite à un nouveau point de vue par Mme Gabriela Cunninghame Graham. Qu'il suffise de dire ici qu'à l'âge de sept ans elle partit à la recherche du martyre, qu'elle débuta en littérature vers 1529 par un roman de chevalerie écrit en collaboration avec son frère Rodrigo de Cepeda, et qu'à dix-neuf ans elle prononça ses vœux (3 novembre 1534), au couvent carmélite de sa ville natale, Ávila. L'aridité spirituelle l'accabla, la maladie la vieillit prématurément; mais rien ne put abattre son énergie naturelle, et, à partir de 1558 — surtout à partir de 1562 — elle marche de victoire en victoire, insouciante de la douleur, de la misère, de la malveillance et de la persécution, prodige de courage et de sacrifice.

Sainte Thérèse n'écrivit que par contrainte, par ordre de ses confesseurs. Elle n'aurait jamais pu comprendre le besoin de réclame des profanes; et l'eût-elle compris, qu'avec son humeur enjouée, elle aurait à peine souri. Car elle était noble, de naissance et de tempérament, *de sangre limpia*, phrase qu'elle laisse tomber avec une douce satisfaction qui prouve que la discipline conventuelle n'avait pas plus réprimé son orgueil naturel que diminué sa gaîté. Elle se rappela toujours qu'elle descendait d'une vieille famille castillane, ce dont témoigne la délicieuse saveur archaïque de ses écrits. La simplicité et la clarté sont les qualités distinctives de sainte Thérèse; elle peut être parfois diffuse, elle n'est jamais obscure. Où acquit-elle son style? Ce ne fut certes pas

dans les longues proses d'*Amadis,* et quant à la forme on ne voit pas ce qu'elle a pu apprendre de Francisco de Osuna, de Bernardino de Laredo (1482-1540), et d'autres mystiques. Heureusement ses manuscrits furent confiés par Mère Ana de Jesus à Luis de Leon, maître en littérature et en savoir mystique, qui devança le jugement du poète Crashaw : que la sainte écrivit plutôt la langue du ciel que la langue de l'Espagne. Luis de Leon fit imprimer les œuvres de sainte Thérèse en 1588, en disant : « que rien n'en soit retranché, sinon quand elle retranche elle-même, ce qui est rare ». Il ajouta : « A maints endroits il me semble que ce n'est pas une voix humaine que j'entends; je ne doute guère que le Saint-Esprit parle en elle dans beaucoup de passages. » Avec toute sa sublimité, sa vision ravie des choses célestes, ses vastes envolées dans les clartés intellectuelles, sainte Thérèse varie sa manière, la colore et la transforme suivant les sujets. Caressante et maternelle dans ses lettres, sublime et extatique dans le *Camino de perfeccion*, les *Conceptos del amor de Dios* et le *Castillo interior*, elle traite avec une égale maîtrise les futilités de nos vies mesquines et, selon l'expression de Luis de Leon, « la plus haute et la plus généreuse philosophie qui fut jamais rêvée ». Et ne nous trompons pas sur sa douceur; la douceur s'y trouve, mais la dureté aussi, bien que voilée : dans ses lettres familières on découvre l'âme ardente de celle qui était née pour gouverner, qui mit au désespoir un malheureux nonce du Pape, pauvre paresseux qui la flétrit comme désobéissante, méprisant le précepte qui interdit aux femmes d'enseigner. Qu'enseigna-t-elle? « Je ne voudrais pas que mes filles fussent ou parussent être des femmes en quoi que ce soit, mais de braves gens », écrit-elle dans le *Camino de perfeccion.*

C'est elle qui affirme qu'il ne faut tenir aucun compte des révélations; qui appelle l'habituelle vie monastique de son temps, un chemin de traverse pour arriver plus tôt à l'enfer. Elle n'était point une fanatique sans cesse dans les transes et en extase; elle excellait dans la vie pratique aussi bien que dans les choses spirituelles; mais nous n'avons pas à nous en occuper. Sans doute elle regardait la littérature comme une frivolité, et n'attachait aucune importance à ses écrits[1]. Elle avait acquis le droit de s'en faire cette opinion : la postérité a le droit de ne pas partager son avis. On l'a rejeté partout. L'Espagne catholique place, à l'Escurial, le manuscrit autographe de sa vie (*Libro de las Misericordias de Dios*) auprès d'une page écrite de la main de saint Augustin. L'Angleterre protestante l'a louée par les bouches de Jeremy Taylor (1613-1667) et William Law (1686-1761), et, de nos jours, l'Angleterre agnostique, par la bouche de Froude, la met au même rang que Cervantes.

Le docteur extatique, Juan de Yepes y Alvarez, fit profession sous le nom de Fray Juan San Matias dans l'ordre du Carmel en 1564, prit les ordres en 1567, connut sainte Thérèse cette même année, et changea de nom en 1568. Il s'agit de San Juan de la Cruz (1542-1591), qui fit pour les couvents d'hommes ce que sainte Thérèse fit pour les couvents de femmes, et subit encore plus d'épreuves qu'elle. C'est dans ses *Obras espirituales* (1618) que le mysticisme espagnol trouve sa plus haute expression. Dans la *Subida del Monte Carmelo* et la *Noche escura del alma*, sa prose est parfois d'une force et d'une clarté extrêmes, mais le plus souvent il prend son essor vers

1. Pourtant une édition des *Avisos* et du *Camino de perfeccion* fut publiée à Evora en 1583 par Teutonio de Braganza, archevêque d'Evora, qui le fit, dit-il, avec la permission de sainte Thérèse.

des hauteurs où ceux qui ne sont pas illuminés ont peine à le suivre. Au contraire de sainte Thérèse dont les vers ne sont que de petits chants sans art, saint Jean de la Croix est un poète qui sait exprimer avec une mélodie angélique les ardeurs de son amour spirituel. Tout ce qu'on peut alléguer contre lui est qu'il demeure dans un crépuscule où la musique prend la place de la raison, où les mots ne sont que de vagues symboles de pensées inexprimables, d'ineffables ravissements. Trois siècles plus tard, saint Jean de la Croix eut un disciple des plus distingués, car son influence est manifeste dans les belles odes publiées par Coventry Patmore (1823-1896) sous le titre de *The Unknown Eros*.

Beaucoup moins contemplatif que saint Jean de la Croix, et plus que lui pratique, est le moine dominicain dont le nom de famille était Sarria, mais qu'on appelle d'après son lieu de naissance Luis de Granada (1504?-1588). Fils d'une blanchisseuse d'un couvent de Grenade, il fut élevé par les soins du comte de Tendilla, prononça ses vœux en 1525, et se fit bientôt une réputation comme prédicateur et confesseur. Vers 1555 il passa d'Espagne en Portugal où il devint provincial de son ordre (1556-1560) et confesseur de la reine Catherine († 1578). Son premier ouvrage fut une traduction (1538) de l'*Imitation* dont sainte Thérèse se servit, puis parut son *Libro de la oracion y meditacion* (1554) et ensuite ce qu'on appelle un abrégé (1556) de la *Guia de Pecadores* (1567), bien que les deux ouvrages soient indépendants l'un de l'autre, et que l'abrégé ait été écrit le premier. Le *Libro de la oracion y meditacion* et l'abrégé furent mis à l'Index (1559) en même temps que des œuvres de Juan de Ávila et de François Borgia, dont l'Eglise devait faire deux saints. Louis de Grenade

revint en Espagne pour parer le coup qui le menaçait, mais il arriva trop tard; son ami Bartolomé Carranza (1503-1576), archevêque de Tolède, était déjà en prison. Louis de Grenade comprit, se soumit, corrigea les livres incriminés, et retourna en Portugal. Tout le monde a apprécié la *Guia de Pecadores*, dont Regnier fait la lecture favorite de Macette, et que Gorgibus recommande comme « un bon livre » à Célie, dans *Sganarelle;* saint François de Sales et Fénelon ne pensaient pas autrement, et le célèbre « abate » José Marchena (1768-1821?) lisait assidûment la *Guia* en attendant la mort à la Conciergerie où Robespierre l'avait jeté. Cependant d'injustes soupçons d'illuminisme restèrent attachés à Louis de Grenade, et après avoir fini son *Introduccion del Simbolo de la Fe* (1582-1585), il s'attira des ennuis en certifiant, avec une crédulité naïve, l'authenticité des faux stigmates de Sœur Maria de la Visitacion (condamnée le 7 décembre 1588). Les livres de Louis de Grenade eurent un immense succès, et même aujourd'hui sont des plus lus. Les quarante années pendant lesquelles il se consacra au confessionnal lui donnèrent une rare connaissance des faiblesses humaines; sa sincérité, son savoir et sa ferveur sont admirables. On peut lui reprocher ses répétitions, son abus de l'antithèse oratoire, la cadence mécanique de la phrase, défauts communs à ceux qui ont l'habitude de parler en public : d'ailleurs on sait qu'il dictait ses œuvres, ce qui n'était pas le meilleur moyen de corriger ces tendances. Mais dans ses bons moments il est éloquent et émouvant, et la douceur de sa phrase ferait presque accepter des idées bizarres, comme quand il déclare que le savoir amoindrit la dévotion — opinion plutôt compromettante.

Cette méfiance des lettres profanes est encore plus

marquée chez Pedro Malon de Chaide (1530?-1596?), moine augustin qui compara les poèmes d'amour de Boscan et de Garcilasso de la Vega, ainsi que les romans de chevalerie, à un couteau dans la main d'un fou. Sa pratique est à l'encontre de ses théories, car son *Libro de la Conversion de la Magdalena* (1588), écrit pour Beatriz Cerdan, trahit l'imitation de modèles qu'il faisait profession d'abhorrer. Plus ascète que mystique, Malon de Chaide est aussi plus littéraire qu'insinuant; son austère doctrine et ses somptueuses couleurs détonnent parfois, mais elles expliquent sa popularité. Un meilleur représentant du mysticisme pur est le franciscain Juan de los Ángeles (1536?-1609), dont les *Triumphos del amor de Dios* (1590) — œuvre abrégée sous le titre de *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma* (1600) — sont une étude psychologique pénétrée de l'influence de Ruysbroeck, et non moins remarquable par la beauté de l'expression que par la profondeur passionnée, qualités que l'on observe au même degré dans les deux parties des *Dialogos de la conquista del espiritual y secreto Reyno de Dios* (1595-1608). Juan de los Ángeles éclipse un moine de son ordre, le Navarrais Diego de Estella (1524-1578), dont les *Meditaciones del amor de Dios* (1578) sont néanmoins empreintes d'une ferveur qui ravit saint François de Sales. Un certain souffle mystique est perceptible aussi dans les quelques vers castillans du brillant humaniste Benito Arias Montano (1526-1598), qui consacra à l'érudition et à la théologie des dons qui sont généralement l'apanage de poètes. Est-il l'auteur des vers *A la hermosura exterior de Nuestra Señora*, attribués parfois à Luis de Leon? On en trouvera d'autres, incontestablement écrits par Arias Montano, dans le recueil de Böhl de Faber. Le nom

d'Arias Montano peut clore cette liste sommaire des mystiques et des ascètes espagnols. Il est difficile d'estimer exactement leur nombre; s'il est vrai que Nicolas Antonio mentionne au moins trois mille œuvres mystiques et ascétiques, il n'est pas surprenant que la plupart ne soient plus lues. Nous avons signalé les plus grands noms, et plutôt que de suivre la décadence de cette école languissante nous nous occuperons d'une nouvelle manifestation littéraire dans le domaine profane.

Le roman pastoral arriva en Espagne par le Portugal. L'Espagnol italianisé Jacopo Sannazaro (1458-1530) avait inventé le premier exemple de ce genre dans son *Arcadia* (1502), et son premier disciple aurait été le Portugais Bernardim Ribeiro (1482?-1552), l'auteur de *Menina e moça*, titre emprunté aux trois premiers mots du roman. Quoique le livre de Ribeiro ne fût pas imprimé avant 1554, il servit certainement de modèle à la première pastorale castillane en prose, *Los siete libros de la Diana* du Portugais Jorge de Montemôr (1520?-1561). Né à Montemôr-o-Velho, il prit son lieu de naissance pour nom en le castillanisant sous la forme de Montemayor. On ignore son nom de famille; sa grand'mère aurait été une chanteuse espagnole-juive de qui Montemôr hérita ses goûts; son père était orfèvre, peut-être rejeton illégitime de la maison de Payva e Pina. Montemôr débuta en 1545 ou 1546 par une belle glose des *Coplas* de Jorge Manrique, passa en Espagne où il devint chanteur dans la chapelle de l'Infante Marie, sœur aînée du futur Philippe II, et publia alors son *Exposicion moral sobre el Psalmo LXXXVI del real propheta David* (1548). Trois ans plus tard il passa comme chanteur au service de l'Infante Jeanne, qu'il accompagna comme *apousentador* à Lisbonne après le mariage de la prin-

cesse avec l'Infant Jean, fils aîné de Jean III de Portugal. C'est à elle et à son mari qu'il dédia *Las obras de George de Monte mayor* (1554), recueil qui fut mis à l'Index et republié modifié en deux tomes qui parurent quatre ans plus tard[1]. M. Rennert allègue une bonne raison pour croire que Montemôr fit partie de la suite de Philippe II en Angleterre. Etait-il soldat? Assista-t-il à la bataille de Saint-Quentin (1557)? On le dit. Il résida pendant quelque temps à Valence, y écrivit (au moins en partie) la *Diana* et y fit une traduction (1560?) d'Auzias March que Lope de Vega blâmait trop sévèrement. Montemôr fut tué en Piémont en 1561, apparemment pour quelque histoire d'amour. Toute son œuvre est en espagnol, sauf deux poèmes et quelques passages en prose dans la *Diana*.

Malgré le jugement défavorable de Cervantes, Montemôr n'est pas à mépriser comme poète : c'est un très habile versificateur, notamment dans l'ancienne métrique. Toutefois on ne saurait nier qu'il trouve place dans l'histoire littéraire seulement en raison de sa *Diana*, œuvre qui doit avoir été publiée en 1559. Le roman contient-il quoi que ce soit de vrai? Selon Lope de Vega, l'héroïne était une dame de Valencia de Don Juan, près de Leon; selon Faria e Sousa, elle se nommait Ana, et conservait encore des restes de beauté quand Philippe III la visita en 1603. Il n'est pas impossible que la *Diana* renferme des allusions voilées à des incidents réels, mais la pastorale en prose est un genre faux où la réalité même est faussée. Sireno, Silvano et les autres ne sont

1. Le recueil publié à Anvers en 1554 comprend un seul volume; l'édition revue est divisée en deux volumes intitulés respectivement *Segundo Cancionero* et *Segundo Cancionero spiritual*. Ces deux parties parurent à Anvers en 1558; la deuxième est une rareté : voir K. Vollmöller, *Romanische Forschungen* (1891), t. IV, p. 333-340.

pas des bergers; ce sont des ducs idéalises qui prononcent des rapsodies sur leurs amours. Montemôr avait passé sa vie entre les murs des palais et restait ébloui de cette vision; on dirait qu'il n'a jamais regardé par la fenêtre, que la nature n'existe point pour lui, qu'il l'a abolie comme trop grossière. Pas de caractère, pas d'atmosphère, pas de naturel : rien que des courtisans déplorant toujours leurs mésaventures amoureuses. Montemôr s'aperçut de la monotonie de son œuvre, et pour l'alléger il emprunta à Sannazaro la sorcière qui trouvait des solutions dans ses philtres magiques. Combien de lecteurs se sont écrié avec le curé de *Don Quichotte* : « Que tout ce qui a rapport à la sage Felicia et à l'eau enchantée soit détruit! » Les défauts de la *Diana* sont inhérents au genre. Louons la grâce du romancier, son don de narration coulante, sa galanterie courtoise, son adresse à mêler les éléments de la chevalerie et de la bergerie romanesque, son style correct dans son artificialité enjolivée. Le succès de la *Diana* fut immédiat, retentissant et durable. Il y en a des traces dans Shakespeare, dans Sidney, dans Sarrasin, dans Desportes, et au XIXe siècle quelques-uns des vers que Cervantes dédaignait ont trouvé un traducteur admirable dans Frere. Quels que soient ses défauts, Montemôr a évidemment du charme.

Il promit une suite qui ne parut jamais. Les éditeurs firent de leur mieux en intercalant dans les éditions posthumes de la *Diana* la délicieuse *Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa*, ébauche en miniature du roman mauresque. Cette courte histoire se trouve dans l'*Inventario* d'Antonio de Villegas, dont le privilège date de 1551, quoique le livre ne fût imprimé qu'en 1565; le style naturel de cette charmante anecdote ne rappelle ni

la manière de Montemôr, ni celle de Villegas, qui a été qualifié de plagiaire par Menéndez y Pelayo. En effet l'histoire anonyme de l'Abencerraje et de Xarifa est d'une date antérieure, et dans tous les cas le petit conte mauresque n'a rien à faire avec la *Diana*. Il fallait des suites et deux parurent aussitôt. *La segunda Parte de la Diana* (1564) par Alonso Perez, médecin de Salamanque, a peu de valeur ; l'auteur se vante d'avoir été l'ami de Montemôr, et de manquer d'originalité ; c'est insuffisant, et il est heureux que la troisième *Diana* de Perez — « qu'on n'a pas ajoutée ici, afin d'éviter de faire un trop gros volume » — soit perdue. *La Primera Parte de Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo († 1591), qu'il ne faut pas confondre avec son fils le célèbre jurisconsulte ni avec son homonyme le professeur de grec à Valence, méritait les éloges de Cervantes ; elle « doit être gardée comme si elle était d'*Apolo* », dit-il, très content de ce petit jeu de mots. La prose de Polo est bonne, ses vers sont excellents, — comment ne pas citer la *Cancion de Nerea*, dans le 3e livre de la *Diana enamorada*? — et il est fâcheux d'avoir à constater que cet homme, qui aurait pu rester un poète pauvre mais remarquable, aima mieux devenir un avocat prospère.

Le haut mérite de sa continuation fut universellement reconnu, surtout, comme le fait remarquer M. Rennert, par Geronimo de Texeda, maître d'espagnol à Paris, dont la *Diana de Montemayor nuevamente compuesto* (1627) est un plagiat effronté de Polo, non sans de petits larcins à Perez. Une pastorale versifiée des plus extravagantes, c'est ce que sont *Los diez Libros de la Fortuna d'Amor* (1573) du soldat Antonio de Lo Frasso, qui partage avec Hieronimo Arbolanche, Francisco Lopez de Úbeda et Avellaneda l'honneur d'avoir exaspéré Cer-

vantes. Mais l'ironie est une arme dangereuse; Pedro Pineda, juif espagnol réfugié à Londres, prit au sérieux les paroles de Cervantes et réimprima en 1740 le livre ridicule de Lo Frasso. L'artificialité atteignit son plein épanouissement dans *El Pastor de Filida* (1582) de Luis Galvez de Montalvo (1549?-1591?) dont son ami Cervantes disait ingénument : « ce n'est pas un berger, c'est un courtisan des plus polis ». Ces bergeries idéalistes continuèrent longtemps. *La Galatea* (1585) de Cervantes est si loin d'être un chef-d'œuvre, qu'on s'étonne de la dureté de l'auteur pour les pastorales, assez ternes, il est vrai, qui suivirent la sienne : le *Desengaño de Celos* (1586) de Bartolomé Lopez de Enciso, qu'on est tenté d'identifier avec l'auteur de *La Montañesa*, pièce jouée à Séville en 1618; la *Primera Parte de las Nimphas y Pastores de Henares* (1587), œuvre juvénile d'un étudiant de Salamanque, Bernardo Gonzalez de Bouadilla, Canariote, qui avoue candidement n'avoir jamais vu le Henares; *El Pastor de Iberia* (1591) de l'Andalou Bernardo de la Vega, qui serait allé dans l'Amérique du Sud, aurait obtenu un canonicat au Tucuman et vivait encore en 1623, paraît-il. Mais à quoi bon dresser une liste des œuvres qui ne sont que de vains échos de Montemôr? On persistait à en publier plus d'un quart de siècle après que Mateo Aleman et Cervantes eurent donné une nouvelle allure au roman. Il y a, par exemple, *La Cintia de Aranivez* (1629) de Gabriel de Corral (1588-1640) et *Los Pastores del Betis* (1633), œuvre posthume du Cordouan Gonzalo de Saavedra, mais ce sont des auteurs en dehors du mouvement, des œuvres sans importance. Entre temps, comme le spectacle de ces bergers énamourés jouant sur leurs pipeaux des airs païens scandalisait les âmes pieuses, on fit pour

Montemôr ce qu'avait fait peu auparavant Sebastian de Cordova Sazedo pour Boscan et Garcilasso de la Vega; comme antidote, Fray Bartolomé Ponce lança sa pieuse parodie, la *Primera Parte de la Clara Diana á lo divino* (1582?). Le bon moine avait les meilleures intentions; il avait un précédent chez lui, pour ne pas parler des *spiritualizzamenti* italiens tels que le *Petrarca spirituale* (1536) de Girolamo Malipiero qui travestit Laure en Jésus-Christ et l'Amour en Père Éternel. Cela ne choqua personne, mais le remède n'était point efficace; il fallait attendre que le genre mourût d'épuisement.

Passons de la fiction à la prose didactique. On ne saurait contester que Geronimo Zurita (1512-1580), disciple de Hernan Nuñez de Toledo, fut un artiste littéraire, mais dans ses *Anales de la Corona de Aragon*, publiés de 1562 à 1580, il a laissé une œuvre excellente pour l'exactitude et la disposition du plan. Il fut le premier parmi les historiens espagnols à collectionner des documents originaux, le premier à compléter ses sources par l'étude de documents venant de l'étranger, le premier à comprendre que les voyages doivent aider aux recherches. Quoi qu'on lise, il faudra lire aussi les *Anales* de Zurita, esprit foncièrement scientifique. On pourrait en dire autant de son ami Ambrosio de Morales (1513-1591), qui, dans *La Coronica general de España* (1574-1577-1586), continua l'œuvre d'Ocampo; on se serait attendu à plus de distinction littéraire chez ce neveu de Perez de Oliva (dont il édita les œuvres), mais son indifférence à cet égard est compensée par la méthode consciencieuse de sa chronique et de *Las Antigvedades de las civdades de España* (1575).

Comme poète, Diego Hurtado de Mendoza appartient au règne de Charles-Quint, comme prosateur à celui de

Philippe II qui lui procura le loisir de composer sa *Guerra de Granada*, publiée à Lisbonne en 1627 par Luis Tribaldos de Toledo († 1634) cinquante-deux ans après la mort de l'auteur. En juin 1568, une querelle s'éleva dans le palais royal de Madrid entre Mendoza et un jeune courtisan, Diego de Leiva; Mendoza désarma Leiva et jeta par la fenêtre le poignard de son adversaire, acte de lèse-majesté qui valut à Mendoza d'être exilé à Grenade; c'est là qu'il écrivit son histoire du soulèvement des Maures (1568-1571) dans les Alpujarras et les montagnes de Ronda. Son franc-parler sur la guerre, et le rôle qu'y jouèrent de grands personnages qu'il n'avait aucune raison d'aimer, expliquent la publication tardive de son ouvrage. Il a les qualités d'un grand historien : le savoir, l'impartialité, le don narratif, la pénétration et l'éloquence dramatique. Sa façon d'envisager une situation est toujours juste, sa précision du détail est surprenante. Son style est une chose à part. S'il est réellement l'auteur de la lettre à Feliciano de Silva « écrite au nom de Marc-Aurèle », il avait déjà fait preuve d'un don d'imitation étonnant. Dans la *Guerra de Granada*, il s'en sert dans un but sérieux; il copie l'élégante rhétorique de Salluste avec une curieuse fidélité; dans l'épisode du duc d'Arcos et de ses troupes à la forteresse de Calaluy il décalque le fameux passage de Tacite sur la découverte par Germanicus des légions de Varus restées sans sépulture. Il n'y a là ni plagiat ni réminiscences inconscientes; il y a l'effort voulu d'un écrivain nourri de l'antiquité, qui tente de communiquer au castillan la sombre splendeur du latin. Il serait exagéré de soutenir que Mendoza réussit complètement, car il conserve parfois des constructions latines; néanmoins la *Guerra de Granada*, exempte peut-être des dernières retouches

de l'auteur, est une relation des plus brillantes et un magistral exemple de prose castillane. Mendoza peut ne pas être un grand historien : comme écrivain, il est extrêmement grand. Seuls parmi les historiens castillans, lui et Mariana ont le sentiment de l'art.

Ce sont les dates de publication qui font entrer quelques autres écrivains dans ce chapitre. Andrés de Laguna (1499-1560), médecin ségovien, dédia au fils aîné de Charles-Quint (l'année même où ce prince allait se nommer Philippe II) son *Pedazio Dioscorides Anazarbeo* (1555), traduction du grec avec sept cents passages restitués, et accompagnée d'un commentaire fort apprécié par Don Quichotte (I, chap. xviii). Il y résume habilement les connaissances botaniques de son temps, mais il est un peu égaré dans notre époque. On se rappelle mieux le jésuite José de Acosta (1539-1600), auteur de l'*Historia natural y moral de las Indias*... (1590), amoncellement de faits observés pendant les seize années qu'il avait passées au Nouveau Monde, œuvre dont les heureuses généralisations ravirent Humboldt. Dans la seconde édition (1598), posthume, de l'*Aritmetica, Pratica, y Especvlativa* (1562) de Juan Perez de Moya (1513?-1596?), chanoine de Grenade, figure une défense dialoguée des études favorites de l'auteur, qui nous le font connaître comme dialecticien avisé, habile à exposer ses théories. L'humaniste et polygraphe Pedro Simon Abril (1530?-1595?), originaire d'Alcaraz, unit la subtilité intellectuelle au bonheur de l'expression dans ses *Apvntamientos de como se deuen reformar las dotrinas* (1589). Mais ces deux derniers écrivains, il faut bien l'avouer, ne sont pas des figures de premier plan.

Sauf quelques illustres exceptions qui vont de Platon à Schopenhauer, les grands maîtres des idées spécula-

tives ont dédaigné les enjolivements littéraires, et ce mépris de la forme peut être observé en Espagne comme partout ailleurs. De plus, en ce qui concerne le présent volume, il faut tenir compte de ce fait que les penseurs péninsulaires les plus éminents — Juan Luis Vives, Gomez Pereira (1500-1569?), Sebastian Fox Morcillo (1526?-1559?) et le juif portugais Francisco Sanchez (1550-1623) — écrivaient en latin. Parmi ceux qui se servaient de leur langue maternelle on doit citer le médecin Juan Huarte de Sant Juan (1530?-1591?), qui, dans son *Examen de ingenios para las sciencias* (1575) expose ingénieusement la théorie familière de la connexion entre la psychologie et la physiologie. Une certaine célébrité s'attache au volume intitulé *Nveva filosofia de la naturaleza del hombre*... (1587), où l'on note une habileté d'analyse et une veine de froide ironie qui seraient merveilleuses si l'œuvre était réellement de la jeune Oliva Sabuco (1562-1622?), dont le nom figure sur le titre. Il semble, pourtant, que le livre fut écrit par son père, le bachelier Miguel Sabuco y Alvarez; s'il en est ainsi, la merveille disparaît, et ce que l'on a considéré comme un exemple de promesse philosophique, rare chez une jeune fille, n'est plus qu'un traité pénétrant d'un homme déjà mûr.

CHAPITRE IX

L'ÉPOQUE DE LOPE DE VEGA (1598-1621)

La mort de Philippe II, en 1598, coïncidant avec l'apparition du premier livre de Lope de Vega, fixe le terme d'une époque qui vit tant d'efforts divers. L'influence italienne a définitivement triomphé, le roman de chevalerie est parvenu au bout de sa carrière, le mysticisme et la pastorale ont trouvé leur moyen d'expression. Le plus remarquable développement fut celui du théâtre. Le comédien italien Muzio visita l'Espagne avec sa compagnie en 1538; en 1548 une pièce de l'Arioste fut jouée à la cour avec un certain luxe de décors; en 1574 Alberto Nazeri de Ganassa et ses comédiens italiens jouèrent à Madrid où l'on établit deux scènes : au Teatro de la Cruz (1579) et au Teatro del Principe (1582). Chaque province fut parcourue par des bateleurs, comme le raconte, dans *El Viage entretenido* (1603-1604), Agustin de Rojas Villandrando (1572-1612?) qui les classe en huit divisions professionnelles. Le *bululu* est un comédien ambulant qui va seul. Deux comédiens ensemble forment un *ñaque* et débitent des intermèdes; la *gangarilla* est composée de trois ou

quatre acteurs, dont un jeune garçon qui joue les rôles de femmes. Les comédiennes existaient déjà dès 1534 ou même auparavant, mais elles ne parurent pas habituellement sur les planches avant 1587; on en trouvait une dans le *cambaleo*, troupe de six acteurs, et dans la plus prétentieuse *garnacha*, formée de huit personnes; et il y en avait deux dans la *boxiganga*, comptant dix comédiens qui se rendaient à cheval de ville en ville. Notons la *farandula*, et puis la *compañia* de seize acteurs, avec quatorze figurants, capable de jouer cinquante pièces au pied levé. C'est sans doute à une troupe de ce genre qu'appartenait Navarro, fameux dans les rôles de matamores, le premier des « directeurs » espagnols, celui qui « employa les décors, les nuages, le tonnerre, les éclairs, les duels et les batailles, mais sans atteindre la perfection de nos jours ».

Tel est le témoignage que porte sur Navarro la plus fameuse personnalité de la littérature castillane, enthousiaste de tout ce qui eut trait au théâtre. Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) naquit à Alcalá de Henares, comme il le dit dans un document officiel signé à Madrid le 18 décembre 1580; on ignore la date précise de sa naissance, mais il fut baptisé à l'église de Santa Maria la Mayor, à Alcalá de Henares, le dimanche 9 octobre 1547. Il était le second fils de Rodrigo de Cervantes et de Leonor de Cortinas; on ne sait rien de particulier sur sa mère; le père, qui portait le titre de licencié, était, semble-t-il, un chirurgien des plus modestes : la surdité ne lui aurait pas permis de brillants succès dans sa profession, et il resta pauvre toute sa vie. Il est peu probable que Cervantes ait étudié à Salamanque; son érudition était plutôt mince, et des pédants le raillaient d'être sans diplôme; le peu d'ins-

truction qu'il avait, il l'acquit sans doute en accompagnant son père qui cherchait une clientèle de ville en ville. Tout enfant il avait vu jouer Lope de Rueda et en avait conçu un grand amour pour le théâtre; il nourrissait aussi des ambitions littéraires. M. Foulché-Delbosc a découvert un sonnet qui porte le nom de Cervantes, et qui est dédié à Isabelle de Valois, troisième femme de Philippe II; la date de composition se placerait entre 1560 et 1568 et, si l'attribution est exacte, ce sonnet serait la plus ancienne des œuvres connues de l'auteur. Cervantes est mentionné en 1569 par un maître d'école madrilène, Juan Lopez de Hoyos, qui parle de lui comme de son « cher et bien aimé disciple »; on en a conclu — un peu à la légère — qu'il était maître adjoint dans l'école de ce pédagogue. C'est à l'occasion de la mort d'Isabelle de Valois (3 octobre 1568) qu'il est pour la première fois imprimé. Lopez de Hoyos édita un volume intitulé : *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys nuestra Señora* (1569). Cervantes y figure avec une *copla*, quatre *redondillas*, une élégie de cent quatre-vingt-dix-neuf vers et (peut-être) avec une épitaphe en forme de sonnet; l'élégie est adressée au cardinal Diego de Espinosa, au nom de toute l'école. On ne sait guère ce que signifient ces quatre mots « au nom de toute l'école ». Ces pièces sont sans valeur : il est possible que Cervantes ne les ait jamais vues imprimées. Le livre de Lopez de Hoyos ne parut pas avant l'automne de 1569; Cervantes se trouvait à Rome en décembre 1569, et c'est vers cette date qu'il serait devenu le chambellan de Giulio Acquaviva qui avait été envoyé en Espagne comme légat à la fin de 1568. Ne faisons aucun cas des

légendes que l'on a forgées pour expliquer ce départ de Cervantes : il aurait eu une liaison avec une fille d'honneur, et se serait rendu coupable de lèse-majesté en blessant un homme dans le voisinage de la cour. Cervantes était à cette époque ce qu'il resta toute sa vie aux yeux de la plupart de ses compatriotes : un tout petit personnage. Il alla en Italie pour chercher fortune, ou pour gagner sa vie.

Il ne resta pas longtemps au service d'Acquaviva. En 1570 il s'engagea dans la compagnie commandée par Diego de Urbina, capitaine au régiment d'infanterie de Miguel de Moncada, qui servait alors sous Marc Antonio Colonna : c'est au fils de ce dernier, Ascaniò (plus tard cardinal) que fut dédiée *La Galatea*. En 1571, Cervantes combattit à Lépante où il reçut deux balles dans la poitrine et eut la main gauche mutilée : « pour la plus grande gloire de la droite », disait-il avec un excusable orgueil. Retenons qu'il ne perdit pas la main gauche, comme l'ont cru des ignorants, artistes ou autres, égarés par le sobriquet de « manchot de Lépante » qu'il se donna. Il prit part à des combats devant Navarin, Tunis, la Goulette; il revint en Italie, dont il apprit sans doute la langue, car des traces d'idiotismes italiens ont été signalées dans ses œuvres par des éditeurs méticuleux. De Naples il s'embarqua pour l'Espagne, en septembre 1576, avec des lettres de recommandation de Don Juan d'Autriche et du duc de Sessa, vice-roi de Naples. Le 26 septembre, son navire, le *Sol*, fut attaqué par des pirates barbaresques, et Cervantes et la plupart de ceux qui se trouvaient à bord furent emmenés à Alger. Cervantes y resta cinq ans comme esclave, composant des pièces de théâtre et des plans d'évasion, s'efforçant d'organiser un soulèvement

général des prisonniers chrétiens. Sa délivrance, que sa famille avait vainement essayé d'obtenir, fut due à un hasard heureux. Le missionnaire Juan Gil offrit cinq cents écus d'or pour la rançon d'un gentilhomme aragonais nommé Geronimo Palafox; bien qu'insuffisante pour racheter un homme du rang de Palafox, la somme suffit à rendre libre Cervantes qui était déjà à bord de la galère du dey en partance pour Constantinople. Nous avons déjà remarqué qu'il était de retour à Madrid le 18 décembre 1580. Un document signé de lui (1590) donnerait à entendre que lui et son frère Rodrigo servirent en Portugal et aux Açores; mais la rédaction de ces phrases est confuse, la chronologie s'oppose à une interprétation littérale, et il semble que dans ce passage Cervantes ait voulu seulement parler des services de son frère. Il dit avoir rempli une petite mission à Oran et à Mostaganem; puis, ne trouvant pas d'emploi, il se fixa à Madrid vers 1582 ou 1583, et essaya de vivre de sa plume.

Les pièces qu'il écrivit pendant sa captivité sont perdues : de cette période nous n'avons que deux sonnets (1577) adressés à Bartolomeo Ruffino, son compagnon de captivité à Alger, et une belle épître rimée au secrétaire d'État Mateo Vazquez († 1591) : l'auteur faisait un cas favorable de cette épître, car il en introduit près de soixante-dix vers dans sa comédie *El Trato de Argel*. A Madrid, les premières traces de Cervantes comme auteur sont ses sonnets laudatifs dans le *Romancero* (1583) de Pedro de Padilla et dans *La Austriada* (1584) de Juan Rufo Gutierrez; dans son *Jardin espiritual* (1585), Padilla retourne son compliment à Cervantes en le plaçant parmi les plus fameux poètes de Castille. Cervantes avait trop de bon sens pour le

croire, et il se présenta devant le public avec la *Primera Parte de la Galatea dividida en seys libros* (1585). On a dit qu'il composa ce roman pastoral de 1568 à 1570, et qu'il le retoucha plus tard; on a dit aussi qu'il l'écrivit pour mener à bonne fin la cour qu'il faisait à Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano. Nous n'en savons rien. Le privilège du volume est daté du 22 février 1584; le 12 décembre 1584 Cervantes épousa Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, native d'Esquivias, et de dix-huit ans plus jeune que lui. Pour son roman il reçut 1336 réaux, somme qui, avec la petite dot de sa femme, lui permit d'installer son ménage.

En écrivant *La Galatea* Cervantes tendit ses voiles au vent populaire, et l'on ne saurait l'en blâmer. La théorie de l'art pour l'art ne le préoccupa jamais : il lui fallait plaire pour gagner de quoi vivre. « Je veux avoir du profit, car sans lui la célébrité ne vaut pas un liard », dit l'auteur dans *Don Quichotte* (II, chap. LXIII) en exprimant les sentiments de Cervantes. Comme spéculation financière, *La Galatea* fut un insuccès : deux réimpressions seulement en furent faites du vivant du romancier, l'une à Lisbonne en 1590, l'autre à Paris en 1611. Mais cet insuccès, Cervantes ne pouvait le prévoir. Il suivit le courant, soit. N'avait-il pas, pourtant, un faible pour la pastorale comme genre? Plus tard son sens de l'humour l'obligea à reconnaître la fausseté de la convention, lui fit dire au sage Berganza que toutes les pastorales sont « dépourvues de vérité, composées pour amuser les oisifs ». Cependant Cervantes ne perdit jamais le goût de la pastorale, et il avait une tendresse spéciale pour *La Galatea*. Il l'épargne quand il jette au feu la bibliothèque de Don Quichotte, il en loue les qualités inventives, et il encou-

rage le barbier à attendre la suite, annoncée déjà dans le texte. Cinq fois en trente et un ans Cervantes promet la seconde partie de *La Galatea*. Ne doit-on pas penser qu'il avait bonne opinion de la première, et que son goût pour les pastorales était incorrigible?

La Galatea survit uniquement à cause du grand nom de l'auteur. Hazlitt avoue qu'il différa sans cesse la lecture de *La Galatea* et de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* : « Je suis absolument persuadé que la lecture de ces œuvres ne me donnerait pas une plus haute opinion de l'auteur de *Don Quichotte*, et pourrait même, pendant quelques instants, m'en donner une opinion moindre ». Hazlitt avait un instinct averti. Il aurait trouvé dans *La Galatea* tous les défauts qu'il censure si sévèrement dans l'*Arcadia* de Sir Philip Sidney : l'antithèse, l'obscurité métaphysique, l'intervention systématique de l'esprit, du savoir, de l'ingéniosité, de la sagesse de l'auteur, et sa perpétuelle impertinence. Si Cervantes commet de telles fautes, il les commet de propos délibéré. De même que Sannazaro place au début de son *Arcadia* Ergasto et Selvaggio, de même Cervantes met au premier plan Erastro et Elicio; dans son quatrième livre, il intercale une digression sur la Beauté, digression qu'il emprunte à Abrabanel; l'idée du *Canto de Caliope*, dans lequel l'auteur célèbre des phalanges entières de poètes contemporains, est empruntée directement au *Canto de Turia* de la *Diana* de Gil Polo.

La prolixité, l'artifice, l'ostentation, la monotonie, l'extravagance sont les défauts inhérents au roman pastoral du XVIe siècle, et *La Galatea* n'en est pas exempte; mais elle ne manque ni d'imagination ni de fantaisie, et sa rhétorique fleurie est un bon exemple de prose

artificielle. Elle ne réussit cependant pas à captiver les lecteurs et Cervantes se tourna vers la poésie. On trouve des vers de lui dans le *Jardin espiritval* (1585) de Padilla, le *Cancionero* (1586) de Gabriel Lopez Maldonado, les *Grandezas y Excelencias de la Virgen Señora nuestra* (1587) de Padilla, et la *Philosophia cortesana moralizada* (1587) de Alonso de Barros (1552?-1604?) : versifier fut sa marotte, et quand Francisco Diaz publia un traité sur les maladies des reins — *Tratado nuevamente impresso, de todas las enfermedades de los riñones, vexiga, y carnosidades de la verga, y orina* (1588) — l'infatigable rimeur écrivit un sonnet à cette étrange occasion, qui fut également le prétexte d'un sonnet enthousiaste de Lope de Vega.

Évidemment Cervantes reconnut que l'homme ne vit pas seulement de sonnets, et il se risqua au théâtre. Il nous dit qu'à cette époque il écrivit de vingt à trente pièces, mais nous ne possédons plus que les titres de quelques-unes d'entre elles : *El Trato de Constantinopla y muerte de Selin, La Gran Turquesca, Jerusalen, La Batalla Naval, La Amaranta, El Bosque amoroso, Arsinda* et *La Confusa*. Les dates assignées à ces pièces sont plutôt conjecturales. Olivares semble avoir eu un exemplaire de *La Batalla Naval*, et l'*Arsinda* existait encore en 1673, année où Matos Fragoso la mentionnait dans *La Corsaria catalana*. Nous ne savons rien des autres, sauf que l'auteur lui-même jugeait *La Confusa* comme « une bonne pièce parmi les meilleures ». Ce contentement de soi est humain et amusant. Cervantes avait l'heureuse conviction qu'il était un excellent dramaturge; il ne put la faire partager à ses contemporains, et la postérité s'y montre rebelle. Deux drames de cette période — *El Trato de Argel* et

Numancia — furent imprimés en 1784. Le sujet du premier est emprunté à la vie des esclaves chrétiens à Alger : la passion de la Mauresque Zara pour le captif Aurelio, amoureux de Silvia. Le sujet devait être au goût de Cervantes, puisqu'il l'utilisa quelque trente ans plus tard dans *El Amante liberal.* La pièce est bien faible; les situations n'ont guère égard à la vraisemblance, la versification est quelconque; l'introduction d'un lion, du diable, d'abstractions telles que la Nécessité et l'Opportunité est futile; on s'intéresse un peu au prisonnier Saavedra, parce que Saavedra est sans doute Cervantes lui-même. *El Trato de Argel* est une présentation vivement colorée des épreuves endurées par l'auteur et ses camarades; il pourrait intéresser un auditoire d'amis, mais il manque de toute valeur dramatique.

Sur l'autre pièce de Cervantes, Shelley a porté ce généreux jugement : « J'ai lu *Numancia*, et, après avoir péniblement parcouru la singulière stupidité du premier acte, j'ai commencé à être grandement charmé, et finalement intéressé au plus haut degré par le pouvoir qu'à l'auteur d'éveiller en nous la pitié et l'admiration, qualité pour laquelle il n'est, que je sache, dépassé par personne. Il n'y a guère, je l'avoue, dans cette pièce, de *poésie* vraiment digne de ce nom; mais la maîtrise du langage et l'harmonie de la versification sont assez grandes pour se faire accepter comme poésie. » Gœthe lui-même céda au charme pour un moment, et l'école des romantiques allemands épuisa son vocabulaire en louant *Numancia.* Elle est, sans aucun doute, la meilleure des pièces sérieuses de Cervantes. Le sujet grandiose en est le siège et la prise de Numance par Scipion l'Africain après quatorze ans de résistance. Du

côté des Romains, il y aurait eu quatre-vingt mille hommes; les Espagnols n'étaient pas quatre mille, et dans la ville conquise les vainqueurs ne trouvèrent plus un être vivant. A des scènes d'héroïsme se mêle la pathétique histoire d'amour de Morandro et de Lyra; indubitablement il y a de beaux passages et de beaux épisodes, mais ceux-ci ne sont pas liés à la composition principale, et produisent le mauvais effet d'un portrait peint sous plusieurs lumières. L'effet est compromis encore par l'introduction des abstractions comme la Guerre, la Maladie, la Faim, l'Espagne et le fleuve Douro. Les discours, néanmoins, ne sont surpassés par aucun des autres écrits dramatiques de Cervantes, et la scène de Marquino et du cadavre au deuxième acte est vraiment saisissante. Mais il ne faut pas la comparer aux meilleures scènes de Marlowe et de Shakespeare : il y a des degrés. Elle a son mérite comme arabesque d'éloquence, mais elle n'aboutit à rien. Bien plus dramatique est le discours prononcé par Scipion quand Viriate, le dernier habitant de Numance, se précipite du haut de la tour, mais c'est encore un passage qui gagne à être détaché du contexte. A vrai dire, l'intérêt de *Numancia* n'est pas dramatique, et sa versification, avec ses qualités, entraîne à des louanges excessives, comme ce fut le cas pour Shelley. La pièce est surtout une expression passionnée de patriotisme : Fichte la jugeait telle lorsqu'il s'en inspira pour ses *Reden an die deutsche Nation*, et c'est comme telle que les compatriotes de l'auteur la tiennent en haute estime. Comme le fantôme réveillé par Marquino, Cervantes devait subir une résurrection momentanée. Quand les Français assiégèrent Saragosse en 1809, *Numancia* fut jouée dans la ville pour encourager les défenseurs qui reçu-

rent la pièce avec enthousiasme. Cervantes n'avait jamais obtenu un pareil triomphe de son vivant; nul autre dans la mort ne pouvait mieux lui plaire.

Il affirme que ses pièces furent populaires, et il le croyait sans doute; mais les faits démontrent le contraire. S'il n'avait pas échoué comme dramaturge, aurait-il abandonné le théâtre et Madrid pour trouver un emploi ailleurs? En 1587, nous trouvons Cervantes à Séville, s'occupant des approvisionnements de blé, sous les ordres de Diego de Valdivia, avec un salaire de douze réaux par jour. En janvier 1588 il devint pourvoyeur de l'Invincible Armada, mais le mois suivant il est réprimandé et excommunié pour excès de zèle à Écija; avant le départ de l'Armada il écrivit une ode prophétique de victoire, avant la fin de l'année il en écrivit une seconde déplorant la défaite. En mai 1590 sa situation lui était devenue si pénible qu'il postula un des trois emplois vacants dans l'Amérique espagnole : sa pétition fut rejetée. Il n'avait pas renoncé tout à fait à la littérature. En 1591, il écrivit un *romance* pour *La Flor de varios y nuevos romances* d'Andrés de Villalta; en 1592, il signa avec Rodrigo Osorio, directeur de théâtre à Séville, un contrat d'après lequel il devait lui fournir six comédies à cinquante ducats l'une, sommes qui ne lui seront payées que si Osorio juge que les pièces sont « parmi les meilleures en Espagne ». On ignore le résultat de ce traité, sans doute parce que quelques jours après l'avoir signé (le 5 septembre 1592) Cervantes fut, à Castro del Rio, condamné à la prison pour avoir, sans autorisation, procédé à des ventes de blé. En 1593 nous le retrouvons en fonctions à Séville et ailleurs, en 1594 il est envoyé à Grenade, et en 1595 il gagne trois cuillères

d'argent, le premier prix, à un tournoi littéraire tenu à Saragosse en l'honneur de saint Hyacinthe. Son sonnet au célèbre amiral Santa Cruz est imprimé dans le *Comentario en breve compendio de disciplina militar* (1596) de Cristobal Mosquera de Figueroa (1544?-1610), et son sonnet satirique sur l'entrée de Medina Sidonia à Cadix, déjà pillée et évacuée par Essex, est de la même année.

En 1597, se retrouvant à Séville lors de la mort de Herrera, Cervantes aurait écrit un sonnet à la mémoire du poète : ce sonnet nous paraît d'une authenticité suspecte. Pendant le cours de 1597 Cervantes fut mis en prison : en 1595 il avait confié les fonds du Trésor à un certain Simon Freire de Lima qui fit faillite et disparut. Emprisonné en septembre 1597 et relâché en décembre, Cervantes fut définitivement congédié. Notons que dans toute cette affaire il n'y a pas la moindre imputation contre l'honnêteté de Cervantes; il fut imprudent ou malheureux en confiant l'argent de l'État à un banquier sur le point de faire banqueroute, c'est le pis que l'on puisse dire; et enfin l'État n'y perdit rien puisqu'il se fit rembourser sur les restes de la fortune du banqueroutier. Malgré cela, le Trésor réclama l'argent à Cervantes qui n'en avait point. Le pauvre homme traîna à Séville une existence misérable. Vers la fin de 1598 il composa deux sonnets et des *quintillas* sur la mort de Philippe II; puis on le perd de vue jusqu'en 1601, date d'un rapport officiel sur son cas; en 1602 il écrivit un sonnet pour la deuxième édition (1602) de la *Dragontea* de Lope de Vega, et, vers cette date, il aurait été mis une fois de plus en prison; en 1603, une assignation du Trésor lui fut signifiée, et il lui fallut comparaître à Valladolid pour présenter les excuses qu'il pouvait faire

valoir. Incapable de verser la moindre somme, sa dette demeura en souffrance. Mais son voyage ne lui fut pas inutile, car il trouva un éditeur pour un livre intitulé *El Ingenioso Hidalgo Don Qvixote de la Mancha :* le privilège est daté du 26 septembre 1604, et en janvier 1605 le livre était publié à Madrid par Francisco de Robles, libraire du roi. Cervantes le dédia au septième duc de Béjar († 1619), la dédicace étant composée, nous l'avons déjà dit, de phrases empruntées à Medina et à Herrera.

A quelle époque écrivit-il *Don Quichotte?* Après 1591, certainement, car dès le début il y est fait allusion au *Pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega, publié cette année-là. On prétendit autrefois que le livre fut commencé en prison à Argamasilla de Alba, et la tradition fixa la scène dans le cellier de la Maison de Medrano. Si réellement *Don Quichotte* fut commencé en prison, ce serait plutôt dans la prison de Séville. Ce qui semble probable, c'est que Don Quichotte demeura à Argamasilla : les vers burlesques à la fin du roman indiquent précisément ce « certain village de la Manche dont je n'ai aucun désir de me rappeler le nom ». Nous avons dit que *Don Quichotte* se publia au début de 1605. Toutefois il est mentionné dans *La Picara Justina* de Lopez de Úbeda, dont le privilège date du 22 août 1604; et Lope de Vega, dans une lettre du 14 août 1604 à un médecin inconnu, prophétise aimablement qu'aucun nouveau poète « n'est aussi mauvais que Cervantes, aucun assez sot pour louer *Don Quichotte* ». Nous n'expliquons pas ces faits. Mettons hors de cause une édition de 1604; les arguments invoqués contre cette hypothèse la firent abandonner par celui-là même qui l'avait échafaudée. Évidemment, le livre fut discuté plusieurs mois avant qu'on ne l'imprimât, et les malheureux critiques durent

reconnaître une fois de plus que leurs opinions ne comptent pour rien auprès du public, qui persiste à s'amuser en dépit des règles et des dogmes. *Don Quichotte* l'emporta : dès juillet 1605, une cinquième édition se préparait à Valence.

L'auteur expose franchement quel est son but : « diminuer l'autorité et la faveur que les romans de chevalerie ont dans le monde et parmi le vulgaire ». Des gens plus malins que Cervantes rejettent cet aveu. D'après eux, Cervantes se trompait : son livre serait une attaque contre la Vierge, une attaque contre l'Inquisition, un traité philosophique; Sancho Panza serait le symbole du peuple ou des politiciens, les moulins à vent seraient l'Erreur, Maritorne serait l'Église, Dulcinea serait « l'âme objective de Don Quichotte ». C'est le comble : l'on sait à combien de sottises l'on a appliqué le mot « objectif » et d'autres vocables du même jargon. Cervantes fut malheureux de son vivant, et ses infortunes ne prirent pas fin avec lui. C'est un maître d'invention, un humoriste sans pareil, un expert de l'observation ironique, un créateur à peine moins grand que Shakespeare. Des admirateurs veulent le faire passer pour un dieu, un poète, un penseur, un réformateur politique, un savant accompli, un puriste de langage, et un ascète. On remplirait une petite bibliothèque avec les ouvrages consacrés à Cervantes médecin, légiste, marin, géographe, et quoi encore? Cervantes n'est pas cette idole. Acceptons-le tel qu'il fut : un artiste meilleur en pratique qu'en théorie, grand par ses facultés naturelles plutôt que par ses qualités acquises. Des Espagnols l'ont flétri comme mauvais styliste : c'est aller trop loin. En de courts passages, il se révèle l'un des plus nobles maîtres de la prose castillane, clair, direct, puissant; mais il se

fatigue vite, il retombe facilement dans ses phrases surchargées de relatifs inutiles. Il n'est pas un prosateur parfait, il n'est pas non plus une influence purement intellectuelle; son style est négligé et inégal, mais il a souvent la belle simplicité et la belle puissance de la nature. C'est là sa qualité : le naturel. Cervantes est immortel à cause de son pouvoir créateur, des ressources de son imagination, de sympathies illimitées. De là, le caractère humain et universel de son œuvre : de là, la splendeur de sa célébrité séculaire.

Il disait vrai quand il prétendait que son but était de diminuer l'autorité et la faveur que les romans de chevalerie ont dans le monde. Il se proposait au début d'écrire une courte histoire comique, mais le plan de son œuvre grandit sous sa main jusqu'à renfermer toute la comédie humaine. D'autres avant lui — Chaucer et Folengo — avaient ridiculisé les romans de chevalerie : c'était de la satire, rien de plus. Cervantes y apportait une sympathie discrète; à la fois idéaliste et réaliste, il affranchissait la littérature de l'idéalisme faux et la mettait en rapport avec la réalité. Pourtant, un patriote farouche, barbouilleur détestable, l'a voué au mépris comme « le bourreau et la hache de l'honneur de l'Espagne ». Plus tard, Byron disait que Cervantes avec un sourire fit disparaître la chevalerie de l'Espagne. Il y aurait quelque naïveté à prendre trop au sérieux les taquineries de *Don Juan*, mais en vérité la folie chevaleresque était déjà bien passée quand Cervantes partit en guerre contre elle; il ne fit qu'en précipiter la fin. Il voulut détruire les mauvais livres de ce genre : il y réussit. Après que *Don Quichotte* eût paru, on écrivit encore des romans de chevalerie, mais on ne les publia pas, et un seul — l'*Espeio de Principes, y Cavalleros*

(1562-1581-1589) de Diego Ortuñez de Calahorra — fut réimprimé (1617-1623). Pourquoi cet arrêt subit? C'est que Cervantes donnait mieux que ce qu'il ôtait.

Il est possible qu'il n'ait pas compris lui-même toute la portée de son chef-d'œuvre. Il présente le Chevalier de la Manche comme affable, brave, sage en toutes choses sauf sur ce point insignifiant qui annihile le Temps et l'Espace, et change l'aspect de l'Univers; à ce héros il donne pour compagnon Sancho Panza, égoïste, prudent, pratique. Ces types sont éternels, mais il n'y a dans ces deux personnages aucune intention ésotérique. Cervantes lâche la bride à l'instinct d'artiste créateur qui lui fait divertir par la surabondance de fantaisie ingénieuse, la sublimation des caractères, la richesse des incidents, le génie de la raillerie. Son œuvre est une mosaïque élaborée. Il y incruste des poèmes tantôt burlesques, tantôt idéalistes; il y ajoute des souvenirs d'Afrique, des scènes picaresques auxquelles il assista pendant sa vie errante de percepteur d'impôts, des intrigues italiennes empruntées à l'Arioste, des sarcasmes à l'adresse de Lope de Vega ou de Mariana, enfin un trésor d'aventure et d'expérience. Rien d'étonnant à ce que le monde ait accueilli *Don Quichotte* avec ravissement. Il termine une époque et en commence une autre. A l'endroit où les routes divergent, *Don Quichotte* se tient, dominant tout le domaine de la fiction. La postérité l'accepte comme un prodige d'observation approfondie, d'invention incomparable, de fantaisie humoristique. Il y a des exceptions; tel l'écrivain cité par Victor Hugo dans *Toute la lyre :* « Barbey d'Aurevilly, ce sinistre imbécile. » Tout en admettant le génie de Cervantes, Barbey trouvait *Don Quichotte* « un livre monotone, d'une gaîté de muletiers, ayant toujours le même goût d'ail et de

proverbes ». D'autres auteurs, à peine moins célèbres, se sont montrés moins difficiles. « Je relis en ce moment *Don Quichotte*, écrivait Flaubert à George Sand. Quel gigantesque bouquin! Y en a-t-il un plus beau? » Non : il n'y en a pas. Cervantes prend rang auprès d'Homère et de Shakespeare comme homme de tous les temps et de tous les pays : *Don Quichotte*, de même que l'*Iliade* et *Hamlet*, appartient à la littérature universelle et est devenu pour toutes les nations un régal éternel de l'esprit.

Réimprimé en Espagne et en Portugal, l'original fut reproduit à Bruxelles en 1607. A Paris César Oudin († 1625) intercala le récit du *Curioso impertinente* dans la deuxième édition (1608) de *La Silva curiosa* (1583) du Navarrais Julian de Medrano; à Paris encore, Nicolas Baudouin republia le texte du *Curioso impertinente* avec une traduction française (1608), et une adaptation française anonyme de l'histoire de Marcela; le discours sur les armes et les lettres parut sous le titre de *Homicidio de la fidelidad y la defensa del honor* (1609). Le succès fut grand aussi en Angleterre. *Don Quichotte* y fut traduit en 1612, et on en trouve des traces dans les drames de George Wilkins, Middleton, Ben Jonson, Cyril Tourneur, Nathaniel Field et Fletcher. Si l'on accepte une tradition relative à une pièce perdue, Shakespeare aurait collaboré à une dramatisation de *Don Quichotte*.

Sauf des vers de circonstance, Cervantes garda le silence pendant huit ans. On lui attribuait jadis une relation (1605) des fêtes données à Lord Nottingham, envoyé d'Angleterre, et du baptême du futur Philippe IV : le véritable auteur est Antonio de Herrera. Les nouvelles authentiques que nous avons alors de Cervantes sont

bizarres. Nous le trouvons en prison préventive sous l'accusation d'en savoir plus long qu'il ne veut dire sur la mort violente de Gaspar de Ezpeleta à Valladolid dans l'été de 1605. Par une étrange conception de leur devoir, des biographes publièrent les minutes du procès sous une forme mutilée, en supprimant la déclaration d'un témoin qu'Isabel de Saavedra, fille naturelle de Cervantes, était publiquement et notoirement la maîtresse d'un Portugais nommé Simon Mendez. Cette déclaration peut être mensongère, mais, ainsi qu'il était à prévoir, sa suppression eut des résultats désastreux. Le fait qu'il exista une conspiration du silence fit grand tort à Cervantes, en donnant naissance à des bruits déshonorants pour lui. Le procès a enfin été imprimé intégralement; il semble toutefois y avoir une lacune quelconque dans les documents publiés; tels qu'ils nous parviennent, la lecture en est peu édifiante, mais elle montre que Cervantes n'était pour rien dans l'affaire d'Ezpeleta. Et, puisque nous avons nommé Isabel de Saavedra, écartons les conjectures romanesques qu'on a lancées sur son compte. Elle n'était pas la fille d'une noble dame portugaise, elle n'était pas le seul soutien de son vieux père, elle n'est pas devenue religieuse. Elle naquit peu avant, ou peu après, le mariage de Cervantes; sa mère était Ana Franca de Rojas, une pauvre femme mariée plus tard à un certain Alonso Rodriguez; en 1599 la jeune fille fut placée comme aide domestique chez la sœur de Cervantes, Magdalena de Sotomayor; de là, elle passa dans la maison de son père, et du vivant de ce dernier elle se serait mariée deux fois. Elle n'avait point de goûts littéraires : à l'en croire (ce qui est assez difficile), au moment du procès elle ne savait pas écrire son nom.

Il résulte du procès que Cervantes vivait sur un pied très humble. Pourtant, s'il fallait en croire Gayangos, Cervantes aurait été, vers cette époque, un habitué des maisons de jeu de Valladolid : il s'agit peut-être d'un homonyme, car le nom de Cervantes, rare aujourd'hui, était assez répandu au XVIIe siècle. Quelque emploi que Cervantes ait fait de son temps, il en consacra peu à la littérature. De 1605 à 1608, il ne produisit que trois sonnets dont un est parfois attribué à Quevedo. On ne saurait rien dire des esquisses et des trois *entremeses* recueillis par Aureliano Fernández-Guerra et Adolfo de Castro : leur authenticité est plus que douteuse. En avril 1609 Cervantes se joignit à la nouvelle confrérie des Esclaves du Très Saint Sacrement; en 1610 parut son sonnet à la mémoire de Diego Hurtado de Mendoza. A cette période il eut une forte déception : il ne fut pas nommé à la suite du comte de Lemos (1576-1622), le nouveau vice-roi de Naples, mais sa mauvaise chance est un bonheur pour nous. En 1611 il entra à l'Academia Selvaje, fondée par ce Francisco de Silva chanté plus tard dans le *Viage del Parnaso*, et il s'occupa sérieusement de ce mélange unique de faits et de fantaisie, d'humour le plus fin et d'expérience la plus curieuse, ses douze *Novelas exemplares* (1613), dont le privilège est du 8 août 1612. Il reçut pour cet ouvrage 1600 réaux et vingt-quatre exemplaires du volume.

Quelques-unes de ces nouvelles furent écrites, sans doute, longtemps avant 1612. Dans *Don Quichotte*, l'auteur avait déjà mentionné *Rinconete y Cortadillo*, conte picaresque extrêmement piquant que nous retrouvons dans les *Novelas*. Une autre de ces histoires, le *Coloquio de los Perros*, est un petit chef-d'œuvre : Monipodio, patron d'une école de voleurs; son pieux

acolyte, Ganchuelo, qui ne dérobe jamais le vendredi; Pipota, l'ivrognesse qui titube en allumant un cierge votif : tous sont des triomphes dans l'art du portrait. Et Sancho Panza lui-même n'est pas plus spirituel que le chien Berganza qui passe ses nombreux maîtres en revue. La présentation, dans *El Casamiento engañoso,* des deux *pícaros* Campuzano et Estefania de Caicedo, est d'un art consommé, et la fantastique silhouette du Licencié Vidriera le cède à peine à Don Quichotte. En 1814, Agustin Garcia Arrieta plaça *La Tia fingida* parmi les nouvelles de Cervantes, et sous une forme plus complète elle figure maintenant dans presque toutes les éditions. La découverte du manuscrit est tardive (1788), l'attribution à Cervantes est plus tardive encore, mais on s'est toujours demandé quel autre contemporain aurait eu le talent de l'écrire? Ce ne serait pas Antonio de Eslava qui serait oublié depuis longtemps si Shakespeare n'avait pas tiré *The Tempest* des *Noches de Invierno* (1609). Ni Lope de Vega, qui ne brillait pas comme conteur. Ni Mateo Aleman, trop morne et trop aigri. Il ne reste réellement que Cervantes, et l'ingénieuse argumentation de M. Bonilla y San Martín rend infiniment probable l'attribution à notre auteur.

Laissons de côté les imitateurs qu'il trouvait en Espagne : un signe plus sûr de son succès nous est fourni par la qualité et le nombre de ses imitateurs septentrionaux dont nous ne pouvons signaler que quelques-uns. *La Gitanilla* n'est pas une conception originale, car sa bohémienne Preciosa dérive de la Tarsiana, du *Libro de Apollonio;* mais c'est ce personnage de Cervantes qu'on retrouve dans la Preciosa de Weber et de Wolff, dans la Esmeralda de Victor Hugo et dans *The*

Spanish Gipsie de Middleton et Rowley, qui y ont introduit aussi quelques traits empruntés à *La Fuerza de la sangre*. Les dettes de Fletcher sont à remarquer : *The Queen of Corinth* est basée sur *La Fuerza de la sangre; Love's Pilgrimage* sur *Las dos Doncellas; Rule a Wife and have a Wife* sur *El Casamiento engañoso; A very Woman or The Prince of Tarent* sur *El Amante liberal;* et *Chances* sur *El Celoso extremeño* (d'où Bickerstaffe, longtemps après, tira *The Padlock*). Il est superflu d'indiquer les sources de *Cornélie*, *La Force du sang* et *La Belle Egiptienne* d'Alexandre Hardy, *Les deux Pucelles* de Rotrou, *L'Amant libéral* de Georges de Scudéry, *Le Docteur de verre* de Quinault et *La belle Provençale* de Regnard : il serait plus intéressant de savoir si la scène du sonnet dans *Le Misanthrope* fut suggérée à Molière par *El licenciado Vidriera*. On sait que Fielding fut fier de reconnaître Cervantes comme son maître. Constatons que Sir Walter Scott avoua que « les *Novelas* de cet auteur lui avaient d'abord inspiré l'ambition d'exceller dans le roman ». Quelque chose en est resté dans la mémoire de Scott : la fameuse description d'Alsatia dans *The Fortunes of Nigel* a été suggérée sans doute par un passage de *Rinconete y Cortadillo*.

C'est comme poète que Cervantes se présente dans son *Viage del Parnaso* (1614), imité du *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali (1530-1601) de Pérouse. Le *Viage* n'est qu'une énumération rimée des poètes contemporains, et franchement c'est une piètre réussite : le génie de Cervantes était plus créateur que critique, et le vers n'est pas un bon moyen d'expression pour son ironie insinuante. Bien que son *Viage* ait de nombreuses touches personnelles intéressantes, il dégénère

en un flot d'éloges. Quand Cervantes y risque une attaque, il ne sait pas la diriger avec élan. Il se proposait peut-être de jeter bas les mauvais poètes, comme il avait jeté bas les mauvais romanciers; mais il y avait cette différence que, admirable en prose, il l'était moins en vers. Pourquoi ne pas reconnaître sans ambages qu'il n'y est qu'un amateur habile? Il ajoute un post-scriptum en prose dans sa meilleure manière. Ceci n'a rien de surprenant; la lettre d'Apollon est datée du 22 juillet 1614; deux jours auparavant, Sancho Panza avait dicté sa fameuse lettre à sa femme. Le maître se ressaisissait : la suite de *Don Quichotte* était en train. Mais il y eut des retards, pendant que Cervantes écrivait un sonnet pour la *Parte primera de varias aplicaçiones y transformaciones...* (1613) de Diego de Rosel y Fuenllana, des quatrains (1613) pour Gabriel Perez del Barrio Angulo (1558?-1652?) et des stances (1615) en l'honneur de la future sainte Thérèse, que l'on venait de béatifier.

De plus il voulut tâter de nouveau du théâtre. Comme aucun directeur n'acceptait ses pièces, il fit imprimer ses *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615). Exception faite de *Pedro de Urdemalas*, ces comédies sont manquées, et quand l'auteur cherche à imiter Lope de Vega, comme dans *La casa de los zelos, y selvas de Ardenia*, l'échec est frappant : ce n'est que justice, car dans *Pedro de Urdemalas* Cervantes attaque méchamment son rival victorieux. D'un autre côté ses *entremeses* sont des farces mouvementées et spirituelles, intéressantes en elles-mêmes et comme des tableaux réalistes de la vie vulgaire, pris sur le vif. Parfois la fidélité de la peinture devient gênante, par exemple dans *El viejo zeloso*, flétri par Grillparzer comme la pièce la

plus éhontée que les annales du théâtre enregistrent; ce qui n'empêcha pas *El viejo zeloso* de suggérer *The Fatal Dowry* à Massinger, qui se servit aussi de *Los Baños de Argel* dans *The Renegado*. Un autre de ces petits intermèdes, *La Cueua de Salamanca*, fournit l'idée de la farce allemande *Der Bettelstudent* et de *El Dragoncillo* de Calderon (qui dramatisa aussi un *Don Quichotte* maintenant perdu). Trois *entremeses*, intitulés *Los Habladores*, *La Carcel de Sevilla* et *El Hospital de los podridos* sont joints à la septième partie (1617) du théâtre de Lope de Vega, qui en rejette nettement la paternité; si l'attribution qu'on en fait à Cervantes est exacte, ils se joindraient aux *Ocho entremeses* pour prouver que le créateur de *Don Quichotte* pouvait rivaliser avec Luis Quiñones de Benavente sur son propre terrain. *Los Habladores* surtout, sont d'un humour irrésistible : notons une certaine ressemblance entre cette pièce et le *Gert Westphaler* de Holberg, le dramaturge danois. On a aussi attribué à Cervantes un *Auto de la soberana virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandeza de España* (1605) : c'est une conjecture qui n'a pas trouvé de faveur, et qui est, d'ailleurs, sans appui.

Pendant qu'il écrivait le cinquante-neuvième chapitre de la seconde partie de *Don Quichotte*, Cervantes apprit qu'une continuation apocryphe venait de paraître (1614) à Tarragone sous le nom d'Alonso Fernandez de Avellaneda. On a supposé, d'après une vague conjecture de Cervantes, qu'Avellaneda est un pseudonyme, et on a attribué la fausse continuation à Luis de Aliaga (1565-1626), le confesseur du roi; à Juan Blanco de Paz, captif avec Cervantes à Alger; au poète Bartolomé Leonardo de Argensola; à Lopez de Úbeda, l'auteur de *La Picara*

Justina; aux célèbres dramaturges Lope de Vega, Tirso de Molina et Ruiz de Alarcon; à Gaspar Schöppe, érudit qu'on a supposé sans raison l'original du licencié Vidriera; à Alonso Fernandez, qui écrivit en 1627 une histoire de Plasencia; à un certain Alfonso Lamberto, littérateur infime; à Juan Marti, qui serait l'auteur d'une suite apocryphe de la *Primera Parte de Guzman de Alfarache;* et à Louis de Grenade, qui était mort depuis vingt-six ans. Enfin, comble d'absurdité, on a émis l'hypothèse qu'Avellaneda est le pseudonyme de Cervantes lui-même. Mais nous n'avons pas encore, nous n'aurons peut-être jamais le mot de l'énigme. Ce qui semble certain, c'est que Cervantes ignorait qui était l'auteur de cette suite; autrement il eût vite fait de démasquer l'homme qui le volait. Pourquoi Avellaneda ne serait-il pas le nom de ce louche continuateur?

Quoi qu'il en soit, nous lui devons un livre assez amusant, brutal et cynique, qu'on réimprime encore, et à cela ne se borne pas notre dette envers lui. Bien qu'il n'en eût aucunement l'intention, il nous valut, selon toute probabilité, la publication de la véritable suite, la *Segonda Parte del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* (1615). Pendant longtemps on pouvait douter que Cervantes l'écrivît jamais : à la fin de la première partie il semblait même inviter un autre à l'essayer, et, pendant neuf ans, il ne bougea pas. On peut admettre qu'Avellaneda commença de bonne foi sa continuation, en vue d'un profit pécuniaire. Son insolente préface doit être due à sa colère de se voir retirer le pain de la bouche quand la véritable seconde partie fut annoncée en 1613 dans la préface des *Novelas exemplares*. Si son intrusion et ses grossières injures n'avaient pas piqué au vif Cervantes, le second *Don Quichotte*

aurait vraisemblablement eu le sort de la seconde *Galatea*, promise pendant plus de trente ans et jamais publiée. La conclusion hâtive de la seconde partie de *Don Quichotte* est au-dessous du niveau habituel de l'auteur, de même que ses violences envers Avellaneda et ses souhaits de voir le livre de son rival « jeté au plus profond de l'enfer ». Mais cette précipitation est son seul défaut, et les cinquante-huit premiers chapitres forment un chef-d'œuvre impeccable. Quoique Gœthe et Lamb soient d'un avis contraire, la seconde partie surpasse la première en portée. La parodie n'a plus la même insistance, l'intérêt est plus vaste, la variété des épisodes plus grande, l'esprit plus subtilement humoristique; les caractères nouveaux sont plus convaincants, le ton est plus courtois, plus assuré. Ainsi la carrière de Cervantes se termina dans un éclat triomphal. Il projetait d'autres ouvrages : une pièce qui devait s'appeler *El Engaño a los ojos, Las Semanas del Jardin, El famoso Bernardo* et l'éternelle suite de *La Galatea*. Les noms seuls ont survécu. Les trois derniers ouvrages sont promis dans les préliminaires de *Los Trabaios de Persiles, y Sigismonda, Historia setentrional* (1617), œuvre posthume « qui ose rivaliser avec Héliodore », et devait être le livre « le meilleur ou le pire jamais écrit dans notre langue ». Ce roman, de manière ambitieuse, n'a pas réussi à intéresser, malgré ses aventures sans nombre; il contient cependant le passage le plus pathétique que Cervantes ait écrit : la noble dédicace à son patron, le comte de Lemos, signée le 19 avril 1616. Gai jusqu'à la fin, il cite — il l'avait déjà cité dans *La ilustre Fregona* — le début d'un *romance* que M. Foulché-Delbosc nous a retrouvé :

Puesto ya el pie en el estribo.

« Un pied déjà dans l'étrier » : c'est avec ces mots qu'il affronte en souriant le destin et se prépare pour la dernière étape dans la vallée de l'Ombre de la Mort. Il mourut le 23 avril 1616 et fut inhumé, vêtu d'une robe franciscaine, « le visage découvert », dans le couvent des trinitaires, rue de Cantarranas.

Montesquieu, dans ses *Lettres persanes*, fait dire à Rica, en parlant des Espagnols, que « le seul de leurs livres qui soit bon, est celui qui fait voir le ridicule de tous les autres ». Comme hispanisant, Montesquieu n'est pas toujours d'une exactitude méticuleuse. S'il veut dire que *Don Quichotte* fut le seul livre espagnol qui ait trouvé une faveur continue dans le monde entier, il a exprimé de façon piquante la vérité. Un auteur qui est à la fois national et universel est tout ce qu'une littérature peut espérer de glorieux. Cervantes est cet auteur. Malgré sa production volumineuse, son immense célébrité lui vient de *Don Quichotte*, chef-d'œuvre sans pareil. Cependant, n'eût-il écrit que ses *Novelas exemplares*, il prendrait rang parmi les plus grands romanciers de l'Espagne.

De son temps, il fut éclipsé par Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635), de qui les dons variés et magnifiques faisaient « un prodige de la nature », selon le mot de Cervantes et de Guillen de Castro. C'est seulement depuis ces dernières années qu'il est devenu possible de tracer avec quelque approximation la biographie de Lope de Vega. On s'était trop fié à ses dires romanesques et aux rapports imaginatifs de son disciple Montalvan. Fils de Felix de Vega et de Francisca Fernandez Flores, originaires de Carriedo, Lope de Vega naquit à Madrid le 25 novembre 1562. Elève-prodige du collège des théa-

tins, il aurait traduit en vers castillans le *De raptu Proserpinæ* de Claudien en 1572, et peu après il aurait tâté du théâtre. Quelle est la plus ancienne de celles de ses pièces qui nous sont parvenues? Selon les uns, ce serait *Los Hechos de Garcilasso de la Vega, y Moro Tarfe* : cette opinion se base sur ce fait que cette pièce est en quatre actes, arrangement que l'auteur abandonna plus tard pour la division en trois actes. Selon Lope de Vega lui-même, la plus ancienne de ses pièces est *El Verdadero Amante*, écrite à l'âge de douze ans; elle figure en trois actes dans le quatorzième volume (1620) de son théâtre, mais il est évident qu'on a simplement fondu les deux premiers actes en un. Dans ce cas nous acceptons le témoignage de Lope. On citerait facilement des exemples d'autres dramaturges précoces, enfants sublimes : Victor Hugo écrivit *Irtamène* à quatorze ans, mais cette tragédie fut-elle jamais jouée? *El verdadero Amante* fut joué par Nicolas de los Rios († 1610), l'un des meilleurs comédiens de l'Espagne.

La chronologie de la jeunesse de Lope de Vega est malaisée, en partie à cause de sa coquetterie à se faire croire plus jeune qu'il n'était. Nous ne savons pas à quelle date il serait entré comme page chez Geronimo Manrique de Lara († 1595), évêque de Carthagène, puis d'Alcalá; nous ne savons pas non plus à quelle date l'évêque l'envoya à Alcalá de Henares : on n'a pas réussi à trouver son nom sur les registres universitaires. On conjecture qu'il y passa de 1577 à 1581. Un Felices de Vega, brodeur de profession, mourut à Madrid le 17 août 1578 : est-ce, comme on l'a supposé, le père de Lope? C'est possible. Sorti de l'université, Lope de Vega se lia à Madrid avec Geronimo Velazquez († 1613), directeur de théâtre, y connut la fille de Velazquez,

Elena Osorio († 1637?), femme du comédien Cristobal Calderon († 1595), et en devint l'amant. En 1583 il prit part à l'expédition aux Açores sous Santa Cruz, puis renoua ses relations avec Elena Osorio, la Filis de ses vers. Il commençait à se faire connaître comme poète; en 1585 il est déjà assez en vue pour être loué par Cervantes dans *La Galatea;* pendant qu'il était secrétaire du marquis de las Navas, il écrivit gratuitement des pièces pour le théâtre de Geronimo Velazquez. Au milieu de 1587 Elena Osorio quitta Lope, à qui elle préféra, dit-on, Juan Tomas Granvela, neveu du célèbre cardinal; le poète se vengea en lançant des libelles contre son ancienne maîtresse et sa famille; arrêté en décembre, il fut condamné le 7 février 1588 à être banni de Castille pour deux ans et de Madrid pour huit. C'était fort indulgent, car il y avait dans son cas toutes sortes de circonstances aggravantes. Lope se retira à Valence et y écrivit des pièces de théâtre; mais il revint deux mois après à Madrid et y enleva Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas, fille d'un homme qui avait été *regidor* de la capitale et qui était à ce moment héraut d'armes de Philippe II. Le coup était audacieux, car en enfreignant la décision du tribunal qui l'avait banni, Lope encourait la peine de mort. Le 10 mai 1588, il épousa Isabel de Urbina par procuration; n'osant pas rester à Madrid, il s'enfuit à Lisbonne et s'y embarqua sur le *San Juan*, un des vaisseaux de guerre de l'Armada. Dans les combats de la Manche, il dit avoir employé, en guise de bourre de fusil, le manuscrit de ses vers à Filis; son frère, dit-on, fut tué à ses côtés pendant un combat entre le *San Juan* et huit vaisseaux hollandais. Mais aucun désastre ne put abattre son courage, ni arrêter sa plume. Rentré à Cadix, Lope y débarqua avec

la plus grande partie de son *Hermosura de Angelica*, onze mille vers écrits dans l'intervalle des tempêtes et des combats, qui ne devaient être publiés que quatorze ans plus tard.

De retour en Espagne, Lope de Vega se fixa à Valence où il dut connaître les dramaturges de cette ville : Francisco Agustin Tarrega (1554?-1602), l'auteur de *La Enemiga favorable*, louée par le chanoine dans *Don Quichotte* (I, chap. xlviii), et de *La Fundacion de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, qui a suggéré à Lope *La Vida de San Pedro Nolasco;* Gaspar Honorat de Aguilar (1561-1623), l'auteur de *El Mercader amante* que recommandait également le chanoine de Cervantes; Carlos Boyl Vives de Canesmas (1560?-1621), l'auteur de *El marido asegurado*, et d'un sonnet dédié à Lope que celui-ci eut soin d'imprimer dans ses *Fiestas de Denia* (1599); et Guillen de Castro dont nous aurons occasion de reparler. A Valence, sans doute, Lope écrivit des pièces de théâtre; vers 1590, il quitte Valence pour Alba de Tormes, où il entre au service d'Antonio Alvarez de Beamonte, cinquième duc d'Albe († 1639); il y écrivit peut-être son *Arcadia*, et évidemment il continuait à cultiver le théâtre, car une copie fragmentaire de sa pièce *El Favor agradecido* est datée d'Alba de Tormes, le 29 octobre 1593. Il semble que sa femme dut mourir peu après le 22 avril 1595 et que Lope quitta aussitôt Alba de Tormes. A en juger par ses vers, il était désolé, mais il se consola à Madrid où ses amours avec une veuve, Antonia Trillo de Armenta, lui attirèrent des poursuites criminelles (1596). En 1597 commença sa liaison avec Micaela de Luxan, femme du comédien Diego Diaz († 1603), qu'il a tant célébrée sous le nom de Camila Lucinda. Le 3 mai 1598, il épousa Juana de

Guardo, fille d'un riche charcutier madrilène, ce qui lui valut quelques épigrammes cinglantes; mais le poète, nous le verrons, ne changea pas de conduite.

En 1598 parut l'*Arcadia*, roman pastoral qui relate les amours du duc d'Albe pendant les années 1589-1590; ce roman, où le duc figure sous le nom d'Anfriso et Lope sous celui de Belardo, est faux et prolixe, mais il y a du charme dans ses vers gracieux et dans sa prose riche et latinisée. Le premier poème de longue haleine, imprimé avec le nom de Lope de Vega sur la page de titre, est *La Dragontea* (1598), épopée en dix chants sur la dernière croisière de Sir Francis Drake (1540?-1596). Lope étant un Espagnol, patriote et catholique, que Drake avait pourchassé dans la Manche, il va de soi que *La Dragontea* est une vitupération furibonde du « dragon » dont les pirateries tourmentèrent l'Espagne pendant trente ans. On a fait un reproche à Lope de n'avoir pas vu Drake à travers les lunettes anglaises et protestantes : l'esprit national qui inspire *La Dragontea* est admirable, et aurait pu sauver le poème de l'oubli : l'irréparable défaut en est l'enflure et l'abus de l'allégorie. Comme invective patriotique, il remplit son but, et Cervantes composa un sonnet laudatif pour la réimpression de 1602.

Lope écrivit *La Dragontea* pendant qu'il appartenait à la maison du marquis de Malpica, d'où il passa au service du marquis de Sarria, plus connu, sous le titre de comte de Lemos, comme protecteur de Cervantes. *Isidro* (1599), poème écrit en *quintillas*, en l'honneur du saint patron de Madrid, fut populaire par son sujet et son exécution, et resta toujours une œuvre favorite de l'auteur. Deux cents sonnets des *Rimas* de Lope de Vega furent publiés à la fin de *La Hermosura de Ange-*

lica (1602). Il l'avait composée, nous l'avons dit, en grande partie pendant l'expédition de l'Armada, et l'avait corrigée méticuleusement depuis lors. L'auteur en faisait une suite du *Roland furieux*, mais il reste fort au-dessous de la noblesse épique et de la fantaisie ironique de l'Arioste. Il y a de beaux passages, mais ses épisodes innombrables et ses digressions redondantes diminuent l'intérêt au lieu de l'accroître. Les sonnets, d'autre part, comprennent une bonne partie de l'œuvre la plus sincère de l'écrivain, œuvre d'un art souvent distingué.

C'est à l'année 1604 qu'appartient *El Peregrino en su patria* qui contient ce que George Borrow estimait être le meilleur conte de revenants qu'on ait jamais écrit; la louange est démesurée. Beaucoup plus remarquable est le recueil des deux parties des *Rimas* (1604), publié à Séville. Cette année-là vit le commencement de son amitié avec le sixième duc de Sessa (1579-1642), descendant du Grand Capitaine, mais personnage peu digne de respect. Lope avait osé rivaliser avec l'Arioste dans *La Hermosura de Angelica;* dans la *Jerusalem conquistada* (1609) il n'hésite pas à défier le Tasse : intitulée « épopée tragique » par son créateur, elle est un poème historico-narratif surchargé d'embellissements un peu faciles. Remarquons sur la page de titre le nom du poète suivi des mots : *Familiar del santo Oficio de la Inquisicion.* Tournait-il à la dévotion? On le croirait, si l'on se fiait à ses *Quatro soliloquios* (1612) où il épanche « son affliction et ses larmes, agenouillé devant un Crucifix et demandant pardon à Dieu pour ses péchés, après avoir reçu l'habit du Tiers Ordre de la Pénitence de saint François ». On le croirait aussi en raison de ses *Pastores de Belen, prosas y versos divinos* (1612), pastorale sacrée d'une simplicité et d'un charme suprême

— aussi espagnole que l'Espagne elle-même — qui contient l'un des plus délicats poèmes écrits en castillan : une berceuse chantée par la Vierge à l'Enfant-Dieu.

On ne saurait soutenir, cependant, que la vie de Lope de Vega fût en accord avec ses sentiments pieux. Il troubla les dernières années de sa seconde femme par son intrigue avec Micaela de Luxan, qui lui donna quatre enfants : parmi eux un fils turbulent, mais des mieux doués, Lope Felix del Carpio y Luxan (1607-1634) et une fille, Marcela (1605?-1688) dont les vers admirables, écrits après qu'elle eût pris le voile (1621) au couvent des trinitaires déchaussées, proclament la parenté de Sor Marcela de San Felix avec Lope de Vega. Mais au milieu de folies et de fautes innombrables, Lope conservait une foi touchante dans l'invisible, et sa ferveur s'enflammait vite. Nous avons dit qu'il était familier de l'Inquisition dès 1609; en 1610 il entra à l'oratoire de la rue del Olivar; en 1611, il devint membre du Tiers Ordre de saint François. En 1612 il perdit son jeune fils, le Carlos Felix qu'il aima si passionnément; l'année suivante la femme du poète mourait (13 août 1613). Son orientation religieuse s'accrut, et au printemps de 1614 il se fit ordonner prêtre.

Lope de Vega, pas plus qu'un autre, ne pouvait changer de nature d'un jour à l'autre. Pendant bien des années il avait mené une existence de dissipation galante. Familier de l'Inquisition, il écrivait des lettres d'amour pour le duc de Sessa, homme de mœurs dissolues; après son ordination il continua ce triste métier, jusqu'au moment où son confesseur le menaça de lui refuser l'absolution; il renonça enfin à servir plus longtemps d'entremetteur à son patron, mais cet accès de vertu fut de courte durée. Le scandale s'attacha ouvertement

à son nom. Cervantes, oubliant ses fredaines avec Ana de Rojas, raillait publiquement « l'occupation continuelle et vertueuse » du prêtre indigne; plus tard Gongora prenait prétexte de l'intrigue de Lope avec Marta de Nevares Santoyo, femme de Roque Hernandez de Ayala, pour harceler le grand homme avec un dizain venimeux que l'on se passait de main en main. Il serait cruel d'insister sur un épisode aussi attristant que celui de ces amours sacrilèges. On ne saurait excuser Lope; mais si l'on juge d'après la morale de l'époque, on sera indulgent pour un miracle de génie désordonné, semblable à Dumas père, qui parmi les modernes se rapproche le plus de lui pour la gaîté, la variété et la force.

On voit la versatilité de Lope dans son *Triunfo de la Fee, en los Reynos del Japon. Por los años de 1614 y 1615* (1618), exemple intéressant de prose historique, qu'il dédia à Mariana. Dans la préface il fait allusion aux attaques de Pedro de Torres Ramila dans sa *Spongia* (1617), livre que l'on ne connaît que par les extraits incorporés à l'*Expostulatio Spongiæ* (1618), écrite (en collaboration avec Alonso Sanchez de la Ballesta) par Francisco Lopez de Aguilar Coutiño sous le pseudonyme de Julius Columbarius. Torres Ramila n'appréciait pas les poèmes et les pièces de théâtre de Lope, et il exprima son opinion, comme il en avait le droit. Il semble l'avoir fait d'une façon si violente que le coup manqua complètement. Pourquoi Lope s'inquiéta-t-il de ce pauvre grincheux, simple maître d'école dans une ville de province? Et, nous le verrons, il eut la naïveté de s'en occuper de nouveau. Mais il s'occupa de tout. En l'honneur d'Isidore, béatifié, puis canonisé, Lope de Vega présida les joutes poétiques de 1620 et de 1622, assistant au

succès de son fils naturel, Lope Felix del Carpio y Luxan, servant de parrain au jeune Calderon, déclamant sous le nom du Maestro Burguillos des vers d'occasion qui lui valurent les suffrages de tout l'auditoire. Était-il enfin satisfait? Du tout : il ambitionnait d'être nommé chroniqueur du roi, demande qui fut rejetée avec raison.

La Filomena con otras diuersas Rimas, *Prosas y Versos* (1621) débute par une défense du rossignol (Lope de Vega) contre la grive (Torres Ramila). On ne porte plus le moindre intérêt à ce cuistre acariâtre : plus curieux est, dans ce volume, le conte *Las Fortunas de Diana*, dédié à Marcia Leonardo (Marta de Nevares Santoyo). Lope n'était pas né conteur, comme on peut s'en assurer encore en lisant *La Desdicha por la Honra*, *La prudente Venganza* et *Guzman el bravo*, trois récits qui se trouvent dans *La Circe con otras Rimas y Prosas* (1624). Ce poème sur les aventures d'Ulysse ajoute peu à la gloire de Lope, et on ne saurait non plus s'enthousiasmer pour la fastidieuse imitation de Pétrarque dans les *Triunfos divinos con otras rimas sacras* (1625) : les « autres rimes » du volume sont moins prétentieuses et bien plus belles que le poème principal. On a reproché à Lope d'avoir fait de la reine Élisabeth une Jézabel et une Athalie, et d'avoir présenté Marie Stuart comme une martyre dans la *Corona tragica* (1627), épopée religieuse basée sur la biographie de Marie Stuart faite par le dominicain anglais George Conn. C'est une critique sans portée : comme catholique, Lope adoptait naturellement le point de vue de ce parti, et, comme vaincu, il avait une vieille rancune à assouvir. On ne demande pas l'impartialité à un poète : on lui demande d'être poète, et Lope ne l'est pas assez dans la *Corona tragica*. Peu d'importance s'attache au *Laurel de Apolo con otras*

Rimas (1630), éloge monotone de quelque trois cents versificateurs, aussi remarquable par ses omissions que par les flagorneries adressées à des personnages insignifiants. *La Dorotea* (1632), pièce autobiographique en prose où l'on sent l'influence de la *Célestine*, est précieuse comme confession personnelle et pour son style familier et savoureux, retouché et poli longtemps après la composition de l'ouvrage. Les *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634) contiennent, entre autres, le poème héroï-comique *La Gatomachia*, parodie brillante des poèmes épiques italiens, riche d'esprit et de gaîté.

La longue et magnifique carrière de Lope de Vega approchait de sa fin. Quelques insuccès au théâtre et quelques malheurs de nature plus intime attristèrent ses dernières années. Marta de Nevares Santoyo, ayant perdu la vue et la raison, mourut en 1632; Lope Felix, fils du poète et de Micaela de Luxan, se noya aux Indes Occidentales en 1634, et cette dernière mort surtout affecta vivement Lope. Peu après, la fuite de sa fille naturelle, Antonia Clara de Vega y Nevares, en compagnie d'un galant de la cour, lui porta le coup fatal. Il tomba dans une mélancolie profonde et chercha à expier ses fautes en se meurtrissant à coups de discipline, au point que les murs de sa chambre étaient éclaboussés de son sang. Toutefois, il travailla jusqu'à la fin. Ses derniers poèmes, un sonnet et la *silva* intitulée *El siglo de oro*, furent composés le 23 août 1635. Quatre jours plus tard, Lope mourait. Tout Madrid suivit son cercueil et le long cortège se détourna de la route directe pour passer sous les fenêtres du couvent où sa fille, sœur Marcela de San Felix, était nonne. Il fut enterré à Madrid. dans l'église de Saint-Sébastien; mais, par suite d'une

négligence inconcevable, on ne connaît pas l'endroit précis où, après une existence si remplie de gloire et d'orages, le prodige de son époque dort, enfin apaisé, son dernier sommeil. Cent cinquante-trois auteurs espagnols (dont six seulement étaient des dramaturges) pleurèrent le Phénix dans la *Fama postuma*... (1635), recueil d'éloges édité par Perez de Montalvan; la même année un semblable recueil d'éloges dus à des admirateurs italiens fut édité sous le titre de *Essequie poetiche*... par Fabio Franchi, qui dédia le volume à l'ambassadeur espagnol auprès de la République vénitienne, le comte de la Roca, soupçonné d'avoir forgé le *Centon epistolario*.

Lope de Vega, nous l'avons vu, s'était essayé dans tous les genres : le poème épique, la pastorale, le roman d'aventures, le poème narratif, d'innombrables églogues, des épîtres, sans parler d'essais historiques, de courts récits ou contes, de sonnets sans nombre, de parodies, de vers écrits à la moindre occasion. Un succès quelconque obtenu par un autre éveillait chez lui le besoin de l'égaler, même quand il s'agissait d'une futilité. Baltasar del Alcazar et Diego de Barros Mendoza avaient écrit, l'un et l'autre, un *Sonnet sur un sonnet*; c'était déjà un de trop, mais Lope se crut obligé d'en faire un autre qu'il intercala dans *La Niña de Plata*. Cet improvisateur si doué se laissait trop séduire par ces tours de force : écrire plus que personne, écrire plus rapidement que personne; le grand poète se piquait de remporter ces victoires désastreuses. A ses œuvres imprimées il faudrait ajouter ses lettres privées, volumineuses, pleines d'esprit, de malice et d'anecdotes risquées, aussi ingénieuses et drôlatiques qu'elles sont peu édifiantes. Ecourtée comme elle l'est, cette liste

des exploits littéraires de Lope suffirait à sa réputation, mais elle ne parviendrait pas à expliquer l'incroyable popularité qui amena la publication d'un credo (supprimé par l'Inquisition de Tolède en 1647) commençant ainsi : « Je crois en Lope de Vega le tout-puissant, le poète du ciel et de la terre. » Ce ne sont pas ses épopées artistiques qui font de Lope l'idole du peuple : sa renommée sans égale est due au fait qu'il dota l'Espagne d'un théâtre national. Gomez Manrique et Enzina ouvrirent la marche en tâtonnant; Torres Naharro, pour limitée qu'ait été son influence, servit à élargir l'horizon du théâtre espagnol; Rueda faisait peut-être revivre dans ses *pasos* les *juegos de escarnios* qu'Alphonse le Savant avait interdits; Virués, Lupercio Leonardo de Argensola et Cervantes se soumirent à des préceptes que ce dernier aurait voulu imposer par une dictature littéraire ; Cueva et Miguel Sanchez devinèrent seuls les méthodes que Lope de Vega devait développer en un art nouveau pour l'enchantement de l'humanité.

Il réussit au delà de toute ambition. Sans prendre des airs de philosophe ou de pédant, plutôt dans un esprit de raillerie à ses propres dépens, il fait sa confession dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609?). En théorie, il accepte les idées pseudo-aristotéliciennes de la Renaissance sur le drame ; en pratique il les rejette, en disant que le public qui paie n'en veut pas. Lope était un esprit peu critique : toutefois ce qui prend dans cet aveu la forme d'une excuse n'est en réalité qu'un légitime accès d'orgueil. Ce fut la tâche de Lope de briser les liens paralysants de ses prédécesseurs et d'enrichir son pays d'un drame qui fût bien à lui. Il fit plus : par son seul effort il le dota de toute une littérature dramatique. La masse de ses productions atteint ici

des proportions fabuleuses. A l'en croire, en 1603 il avait déjà écrit 219 pièces; en 1609 le nombre était de 483 et en 1620 de 900; en 1624 le chiffre montait à 1070 et en 1632 à 1500. En 1635, selon Montalvan, le total général (sans compter les *entremeses*) devait comprendre 1800 pièces et plus de 400 *autos*. Il ne nous reste que quelque 470 pièces et 50 *autos*, mais il est possible que mainte pièce qu'on suppose perdue existe sous le nom d'autres dramaturges : c'est seulement de nos jours, par exemple, qu'on a restitué à Lope *El rey don Pedro o El Infanzon de Illescas*. Comment put-il produire autant sans épuiser le Temps et empiéter sur l'Éternité? Il dit avoir écrit cent fois une pièce entière en vingt-quatre heures; il n'y a pas de quoi s'en vanter. Lope ne se vante pas; il constate. Constatons, nous aussi, qu'il a les défauts inséparables de la hâte. Pourtant ce n'est pas comme un maître du détail artistique que ses compatriotes l'honorent. Il est, avant tout et toujours, un génie créateur. Il adapte la poésie populaire à des effets dramatiques, substitue les caractères à des abstractions, exprime le génie de sa race. Il est vrai que son instinct dramatique outrepasse son exécution littéraire; des pièces bâclées telles que *Los Palacios de Galiana* et *El piadoso aragonés* sont aussi mauvaises qu'un parodiste pourrait le souhaiter. Il est vrai, aussi, qu'il approche constamment d'une forme parfaite d'expression, qu'il l'atteint en maints passages, mais qu'il la maintient rarement d'un bout à l'autre : partout se trouvent les traces d'une négligence fâcheuse. Pourtant il reste le créateur d'un art original. Aucun de ses successeurs n'inventa rien qui fût radicalement différent de la méthode de Lope. Même les meilleurs ne font que développer la doctrine exprimée par le maître quand il

composa *El Castigo sin venganza :* la leçon de vérité, de réalisme, de fidélité aux usages du temps. Tel peut le surpasser parfois, en force de conception, tel au point de vue de la signification éthique. Mais, sans Lope, nous n'aurions ni Tirso, ni Calderon, ni les autres : il est leur auguste père à tous.

Une bonne partie de son œuvre, nous le répétons, peut être considérée comme improvisée ; même en ce cas, il prend le premier rang parmi les improvisateurs et mérite qu'on le reconnaisse comme une sorte de « force naturelle déchaînée ». Il imaginait dans des proportions colossales ; il inventait avec une aisance, un pouvoir, une persuasion qui sont écrasants pour la plupart de ceux qui le suivirent, et son habileté est restée miraculeusement fraîche après trois siècles écoulés. Ses dons ne le laissent jamais en défaut, qu'il traite la légende héroïque, ou la tragédie, ou la vie picaresque, ou une donnée romanesque. A tout ce qu'il y avait d'inerte et d'informe dans l'œuvre de ses prédécesseurs, il donna force et vie. Il prit la farce telle que l'avait laissée Lope de Rueda, et sa verve étincelante sut en transformer le rire bruyant et grossier ; héritier de la froide moralité du moyen âge, il l'anima du souffle de son imagination pieuse, comme en témoigne *La Siega*, ce joyau des *autos* ; il refaçonna la lourde collection de massacres qu'on prenait pour de la tragédie, et il produisit des effets de terreur et d'horreur avec un art tout personnel, un goût, une vigueur délicate, inconnus avant lui. Et nous pouvons dire que la comédie de mœurs, la *comedia de capa y espada*, sous sa forme définitive, est sortie de son cerveau ; car si Cueva en conçut vaguement l'idée, c'est Lope qui en trouva l'expression artistique. Notons aussi qu'avant Lope la

femme jouait un rôle secondaire et plaisant dans l'*entremés*, sentimental ailleurs : Lope la plaça dans son véritable cadre, comme le principe même du motif dramatique.

A quel moment le génie dramatique de Lope de Vega fut-il accepté par son public? On ne le sait pas au juste. Il est à remarquer qu'il croyait plutôt à ses épopées qu'à ses pièces, qu'il ne se soucia guère de publier. Il laissa enfin imprimer huit volumes de son théâtre de 1604 à 1617, mais il ne s'y intéressa activement que lorsqu'il se décida à permettre la publication d'un volume qui fut appelé la « Neuvième Partie » (1617) ; et après la publication de la Vingtième Partie en 1625, il s'en fatigua, et n'imprima plus aucune œuvre dramatique, bien qu'il en produisît plus abondamment que jamais. Il semble, vers la fin, s'être repenti de cette nonchalance, et laissa préparé un volume de pièces qui parut après sa mort. Nous n'avons donc qu'un fragment de son théâtre, mais comme il s'y montre en pleine possession de ses moyens! Nul dramaturge espagnol n'a manié le dialogue d'une façon plus large et plus naturelle, nul n'a jamais montré un tact plus infaillible, une confiance plus assurée en ses propres ressources. Tel est Lope dans ses meilleurs moments, tel qu'il se révèle dans *El anzuelo de Fenisa* ou *Si no vieran las mugeres*, pour ne pas citer d'exemples d'un genre plus élevé. Voilà le vrai Lope : il y en a un autre, moins bon, quelquefois mauvais. Celui-là se répètera parfois dans un accès de paresse; il remplira sa pièce de fanfaronnades et se moquera de lui-même, des comédiens et de l'auditoire en écrivant dans la marge du manuscrit (de *El Asalto de Mastrique por el principe de Parma*) : « Ici il n'y a pas de pièce, seulement des coups d'épée. » Assailli par les

directeurs de théâtre, il arriva à Lope de commencer une pièce sans savoir quelle en allait être l'action, d'y faire entrer trop d'intrigues, et de produire un drame impossible avec soixante personnages. comme dans *La tragedia del rey don Sebastian, y Bautismo del principe de Marruecos.*

Toutefois, de tels exemples sont rares chez lui : il est trop hardi, mais son instinct dramatique le sauve maintes fois là où tout autre aurait succombé. Il ne faut pas le juger sur ces improvisations rapides : il ne faut pas le considérer non plus comme un merveilleux fabricant de « pièces bien faites » ; il construisait artistement ses pièces, n'ignorait pas ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas faire sur la scène; il savait inventer des personnages et non pas seulement des ombres chinoises : il était surtout poète et créateur. Il n'avait pas besoin d'un décor luxueux, il le détestait même : il lui suffisait d'avoir « quatre tréteaux, quatre planches, deux acteurs et une passion », et il savait s'élever à la hauteur de toutes les situations. Dans un acte entier, on le lit avec surprise et ravissement, pour la force, la vérité, l'assurance dont il fait preuve. Pourtant des critiques inflexibles ont relevé de la négligence dans certains de ses derniers actes. Sans doute, comme cela arriva à tous les dramaturges du monde — à Shakespeare dans *Julius Cæsar* — il s'endort parfois avant que le rideau tombe : on le remarque dans *La Varona castellana.* Mais par contre, c'est précisément dans ses derniers actes qu'il atteint parfois le plus de grandeur. N'oublions jamais que Lope est surtout un homme de théâtre. Il comprit que l'objet du théâtre est de captiver un auditoire, d'intéresser, de surprendre, d'émouvoir; il voyait bien que les pièces faites d'après les fameuses règles n'avaient

pas attiré le public; or pour Lope, une pièce qui n'empoignait pas le public était une mauvaise pièce. Il lui fallait l'émotion contagieuse d'un auditoire : il n'aurait rien eu à dire dans une salle vide. Le fait qu'il pensait plus à un auditeur qu'à dix lecteurs devient évident avec une étude un peu suivie de ses pièces. Il n'avait guère de théories sur le style, la simple beauté d'expression n'est pas son objet principal, il y arrive comme par hasard et en passant, à ce qu'il semble. Cependant, il est difficile de juger définitivement sur ce point : rappelons-nous l'état corrompu de ses textes, souvenons-nous qu'une pièce aussi célèbre que *La Estrella de Sevilla* nous est parvenue probablement sous la forme d'une refonte du comédien Andrés de Claramonte († 1626). C'est une épreuve formidable, et pourtant la pièce reste belle.

En lisant les pièces de Lope de Vega on est frappé tout d'abord par la variété de la versification. La convention est peut-être un peu trop artificielle, mais quel public aurait été assez raffiné pour apprécier cette richesse métrique? Retenons que Lope considérait toujours son public comme un collaborateur. Il nous aurait donné plus de tragédies, mais ce public n'en voulait point, et Lope dut se soumettre. Pourtant il fit toujours des progrès; l'intrigue de ses pièces devient de plus en plus simple, et quelques-unes de ses dernières compositions théâtrales sont parmi les meilleures. Une sombre force se cachait au fond de ce génie gai et léger à qui nous devons *El Villano en su rincon*, *Las Bizarrias de Belisa*, et *La Dama melindrosa*. Si l'on admet que *Dineros son calidad* est de lui et non de Cancer, nous avons là un exemple de la façon dont il sait traiter un sujet lugubre : l'usage qu'il fait de la statue du roi

de Naples s'adressant à Octavio se rapproche singulièrement de la scène où Tirso de Molina (si Tirso en est l'auteur) anime la statue du commandeur contre Don Juan. Ce ne serait pas un cas isolé chez Lope : pensons aux apparitions sinistres dans *Las Paces de los Reyes* et *El Caballero de Olmedo*. Mais il n'est guère possible d'analyser, même en partie, l'immense production théâtrale que Lope a léguée au monde.

De son vivant sa réputation ne se bornait pas à son pays. En 1603 les captifs chrétiens à Constantinople jouèrent au sérail une de ses pièces, *La fuerza lastimosa*, pour amuser une femme espagnole du sultan, et dans la préface du *Peregrino en su patria* (1604) Lope parle avec un certain orgueil de sa popularité en Italie, en France, et en Amérique. Était-il bien renseigné quant à l'Amérique? Deux de ses pièces — *El animal profeta*, *San Julian* et *La Madre de la mejor* — furent traduites en dialecte nahuatl par Bartolomé de Alba, mais à la date de 1641[1]. Le recueil de Fabio Franchi est un témoignage de la célébrité de Lope de Vega en Italie. Au reste, en laissant de côté l'utilisation de *El mayor impossible* dans *La folle gageure* de Boisrobert, bon nombre des pièces de Rotrou sont basées sur des drames de Lope : son *Heureux naufrage* vient de *El Naufragio prodigioso*, et à coup sûr sa *Bague d'oubli*, sa *Laure persécutée*, son *Heureuse Constance* et même son *Saint-Genest*, que Sainte-Beuve admirait fort, sont tirés de *La sortija del olvido*, de *Laura perseguida*, de *El poder*

1. Voir José Mariano Beristain de Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional* (Mexico, 1816-1821), t. I, p. 64. Il est là aussi question d'une traduction d'une pièce attribuée à Lope sous le titre de *El Gran Teatro del mundo* : c'est peut-être une confusion avec l'*auto* de Calderon.

vencido et de *Lo verdadero fingido;* en combinaison avec le *Chosroës* du jésuite français Louis Cellot, *Las Mudanzas de la fortuna y Sucesos de don Beltran de Aragon* de Lope a été utilisé par Rotrou dans *Cosroès*. D'Ouville dans *Aimer sans savoir qui*, et dans l'*Absent chez soi;* Montfleury dans l'*Ecole des jaloux*, Cyrano de Bergerac dans *Le Pédant joué* — dérivé de *El Robo de Elena* — exploitèrent Lope au profit du public français. Le *Don Sanche d'Aragon* de Corneille doit quelque chose à *El Palacio confuso*, mais cette pièce est-elle de Lope ou de Mira de Amescua? *La Suite du Menteur* doit encore plus à *Amar sin saber a quien*, qui est certainement de Lope. Quant à Molière, il a évidemment lu *La dama melindrosa* avant d'écrire *Les Femmes savantes; L'École des maris* est une admirable combinaison de *La discreta enamorada* et de *El mayor impossible; L'École des femmes* vient de *La Dama boba* et de *El Acero de Madrid; El Acero de Madrid* aurait encore contribué quelque peu au *Médecin malgré lui;* et peut-être dans *Tartufe* pourrait-on trouver une légère réminiscence de *El perro del hortelano*. On aurait plaisir à penser que Shakespeare connaissait *Castelvines y Monteses* avant d'écrire *Roméo et Juliette*, mais la chronologie semble s'y opposer. On nous dit, cependant, que le *Young Admiral* de Shirley dérive de *Don Lope de Cardona*, et puisque Butler mentionne Lope de Vega dans *Hudibras*, il a peut-être été connu des dramaturges anglais de l'époque de la Restauration. Il est curieux de noter qu'à une date aussi tardive que 1700 Le Sage publia une traduction du *Guardar y guardarse* de Lope de Vega sous le titre de *Dom Félix de Mendoce*.

Mais la gloire de Lope, comme celle de Burns, sera toujours locale. Cervantes, malgré toute sa saveur

nationale, pourrait appartenir à l'humanité : Lope de Vega est l'incarnation de l'Espagne. Sa gaîté, sa souplesse, sa fécondité, son réalisme, sont, dans leur force, éminemment espagnols ; sa forme négligée, son emphase, son désir de plaire à tout prix, sont de même, dans leur faiblesse, éminemment espagnols. Il lui manque la note universelle de Shakespeare, car il s'adresse à son temps et non pas à tous les temps. Ce n'est pas une médiocre louange de dire que Lope suit Shakespeare d'assez près. Ce sont deux grands créateurs, chacun interprétant le génie de son pays avec une suprématie sans précédent. Tous deux subirent une période d'obscurcissement. A la fin du XVIIIe siècle, l'Espagne connaissait surtout Lope dans les arrangements de Candido Maria Trigueros (1736-1802?); au commencement du XIXe siècle, Lope le romantique fut transformé en un classique dans les arrangements de Dionisio Solis (1774-1834); il profita peu du mouvement romantique en Allemagne. La masse énorme de l'œuvre de Lope, la rareté des éditions de ses ouvrages dramatiques, l'absence de bonnes traductions éloignaient les lecteurs. Peu à peu il a reconquis le terrain perdu; c'est à Agustin Duran († 1862) et surtout, de nos jours, à Menéndez y Pelayo qu'il doit d'avoir revécu dans sa forme originale; à un degré plus modeste, des étrangers — Lord Holland, Enk, le comte de Schack, Chorley et Grillparzer — aidèrent à ce mouvement. Gardons-nous de substituer une adoration aveugle à une négligence ignorante. Somme toute, Lope mérite la gloire qu'il acquit et perdit, pour la gagner de nouveau, et qui maintenant croît de jour en jour. Car s'il ne nous a légué que peu de choses d'un art parfait — comme les *Pastores de Belen* — le monde lui est rede-

vable d'une forme nouvelle d'expression dramatique. Il n'est pas seulement un grand exécutant dans le drame romantique, un virtuose exceptionnel : il est le représentant typique de sa race, l'origine d'un grand mouvement intellectuel. Le génie de Cervantes était universel et unique; celui de Lope était unique mais national. Tous deux sont immortels : mais bien que cela semble paradoxal, un second Cervantes serait un miracle plus vraisemblable qu'un second Lope de Vega.

Remettons au chapitre suivant les dramaturges de la génération plus jeune qui adoptèrent les méthodes de Lope, et dont quelques-uns lui firent une forte concurrence vers la fin de sa carrière. Mieux vaut signaler ici le renouvellement du roman picaresque par un écrivain qui fit paraître un livre célèbre peu après la publication du premier livre de Lope de Vega. Cet auteur est Mateo Aleman (1547-1614?), fils d'un médecin de Séville. Il y prit son diplôme de bachelier en 1564, suivit les cours de la faculté de médecine, puis aurait continué ses études à Salamanque et à Alcalá de Henares. On a cru, sur le témoignage de Luis de Valdés, ami personnel de l'auteur, que Mateo Aleman avait servi comme soldat en Italie, et sa connaissance du nord de l'Italie et des dessous de la vie militaire semblait corroborer ces dires. Pourtant le fait est douteux : c'est un des nombreux points de sa biographie qui ont besoin d'être éclaircis. Aleman se serait marié à contre-cœur en 1571, puis il se fixa à Séville. Avait-il déjà quelque emploi officiel? On n'en sait rien. Emprisonné pour dettes en 1580, en 1582 il songea à aller en Amérique, abandonna ce projet, devint *contador* du Trésor à Madrid, et chercha à augmenter son mince salaire en

s'occupant d'affaires. Cela ne lui réussit pas. Toujours pauvre, il fut emprisonné vers 1594 pour des irrégularités dans ses comptes; vers 1601 il se retira à Séville, tomba entre les mains d'usuriers, et fut emprisonné de nouveau en 1602. Au printemps de 1604 il passa à Lisbonne; puis, de retour à Séville, il reprit son projet d'aller en Amérique, et émigra en 1608 dans des conditions un peu suspectes. Un passage de son *Ortografia castellana* (1609), publiée à Mexico, a fait supposer qu'il s'y établit comme imprimeur. Ce qui est certain, c'est qu'il y publia encore un opuscule, *Svcesos de D. Frai Garcia Gera, arçobispo de Mejico* (1613) et que l'on ignore ce qu'il devint ensuite.

Il suffira d'indiquer l'existence d'une plaquette (sans date) contenant une traduction de deux odes d'Horace (II, x et xiv). Aleman devint célèbre tout d'un coup quand parut la *Primera Parte de Guzman de Alfarache* (1599). Il n'est que trop probable que les réflexions morales qui y abondent, et qui sont en contradiction comique avec tout ce que nous savons des mœurs de l'auteur, firent le succès du roman. Luis de Valdés prétend que vingt-six éditions avaient paru en 1604, c'est possible (on en a retrouvé vingt-deux) : *Don Quichotte* même est loin d'avoir eu une pareille vogue à ses débuts, et *Guzman de Alfarache* devint fort populaire à l'étranger. En 1622 il fut admirablement traduit en anglais par James Mabbe, et à cette occasion Ben Jonson écrivit des vers à la louange du « Protée espagnol » : une année plus tard fut publié le *First Folio* de Shakespeare auquel Ben Jonson collabora aussi. Il est curieux de noter qu'alors que le « Protée espagnol » en anglais atteignait sa cinquième édition en 1656, le *Third Folio* de Shakespeare ne parut qu'en 1664. Les réflexions et

les exhortations vertueuses qui nous lassent autant qu'elles lassaient Le Sage, étaient fort du goût de Ben Jonson et de la plupart des contemporains. A en juger par un passage sournois de *Don Quichotte* (I, chap. XXII), la première impression de Cervantes fut moins favorable; plus tard, dans *La Ilustre Fregona*, il inséra une allusion flatteuse à *Guzman de Alfarache*; il est possible que l'épisode d'Ozmin et de Daraja lui ait suggéré l'épisode du Captif et de Zoraida dans *Don Quichotte*.

Les aventures de Guzman, valet dans une auberge de province, aide de cuisine et voleur à Madrid, soldat à Gênes, bouffon à Rome, sont racontées avec une froide effronterie qui produit de l'effet; mais l'intention morale s'impose avec une insistance qui va à l'encontre de son objet, et les récits accessoires sont des digressions dont l'intérêt n'est pas une excuse suffisante. Telle ne fut pas l'opinion du public qui, dans son enthousiasme pour le livre, rejeta le vrai titre et s'obstina à parler du *Picaro*, malgré les protestations de l'auteur (qui avait lui-même oublié le titre véritable). Un écrivain peu scrupuleux céda à la tentation d'exploiter cette grande popularité. Tandis qu'Aleman était occupé à écrire *San Antonio de Padva* (1604), une *Segunda parte* apocryphe du *Guzman* fut publiée (1602) sous le nom de Matheo Luxan de Sayavedra, pseudonyme, a-t-on dit, d'un Juan Marti que l'on a voulu identifier avec Juan José Marti († 1604), docteur en droit canon et membre de l'Académie valencienne des *Nocturnos*. La provocation était audacieuse : toutefois Aleman prit l'incident avec un flegme que Cervantes ne devait pas imiter plus tard. Dans la *Segunda Parte de la Vida de Guzman de Alfarache, Atalaya de la vida umana* (1604), il reconnaît avec

bonne humeur « le grand savoir » de son rival, « son esprit alerte, son jugement profond, ses bons mots agréables », ajoutant que « ses discours d'un bout à l'autre sont de cette qualité et de cette condition que je leur envie fort, et je serais fier qu'ils fussent miens ». Ayant ainsi mis l'intrus en mauvaise posture, Aleman introduit parmi ses personnages un Sayavedra qui veut se faire passer pour Sévillan; « mais tout ce qu'il me conta n'était que mensonges, car il était de Valence et son nom, pour de bonnes raisons, je ne le dévoile pas ». Une troisième partie promise dans le texte ne parut jamais : ne le regrettons pas, car la deuxième était déjà à peu près superflue. Inférieur à *Lazarillo de Tormes* pour l'humour et l'observation caustique, *Guzman de Alfarache* est néanmoins une étude approfondie de la vie des chevaliers d'industrie, intéressante et parfois amusante malgré sa prolixité onctueuse. Il survit moins comme œuvre d'art que comme modèle de langue. Chapelain, qui en blâma les « digressions lasches et faibles », n'avait que des louanges pour le style.

Comme M. Foulché-Delbosc l'a démontré, le *Libro de Entretenimiento, de la Picara Iustina* (1605) est bien du médecin tolédan Francisco Lopez de Úbeda, dont le nom se trouve sur la page de titre, et non du dominicain léonais Andrés Perez, auteur d'une *Vida de San Raymundo de Peñaforte* (1601) et de deux volumes de sermons (1621-1622) : l'identification du médecin avec le moine ne repose que sur des analogies de style et de vocabulaire, admirablement étudiées par M. Puyol y Alonso, mais qui ne sauraient tenir lieu de preuve. Le livre ne mérite pas sa réputation exceptionnelle de lubricité; le pis est que l'auteur n'a guère d'esprit et d'invention : son style est défiguré par du pédantisme

et des excentricités verbales où Mayans crut voir la source de la mauvaise prose du XVIIe siècle. C'est justement son vocabulaire capricieux, ce sont ses provincialismes bizarres qui donnent un peu d'importance à ce terne récit. Lopez de Úbeda projetait une suite où Justina devait se marier avec Guzman de Alfarache. Elle n'a pas paru. Pourquoi Cervantes attaqua-t-il l'auteur dans le *Viage del Parnaso?* Est-ce parce que *La Picara Justina* est un mauvais livre? Il en loua de pires. Est-ce parce que Lopez de Úbeda l'avait devancé dans la découverte des vers *de cabo roto?* Certes non : Cervantes n'avait pas un caractère si mesquin. Et en outre, la trouvaille était peu de chose. Alonso Alvarez de Soria, jeune malandrin lettré qui fut exécuté à Séville en 1607, composa, lui aussi, des vers *de cabo roto.*

Un essai heureux dans le genre picaresque est le livre intitulé *Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregon* (1618) par VICENTE ESPINEL (1551-1624), qui écrivait en connaissance de cause. Étudiant à Salamanque, d'où il fut exclu temporairement en 1572, il fit bien des métiers avant de mener une vie scandaleuse à Séville vers 1578. S'étant embarqué pour l'Italie, il fut pris et devint esclave à Alger; relâché, il servit comme soldat en Italie, et passa, dit-on, aux Pays-Bas. Rentré en Espagne, il reçut les ordres peu avant le 4 mai 1587, et en 1591 fut nommé aumônier de l'hôpital de Ronda, sa ville natale; mais il se contenta de toucher les revenus de sa prébende, et resta à Madrid : enfin quand il dut absolument se fixer à Ronda, sa conduite désordonnée amena en 1597 une plainte formelle de la part des magistrats municipaux. Privé de ce bénéfice (et d'un autre qu'il avait en même temps), Espinel prit ses grades à Alcalá, et en 1599 il obtint de l'évêque de

Plasencia le poste d'aumônier et de maître de chœur, ce qui lui permettait de vivre à Madrid. Mauvais prêtre et caractère pire, il fut bon musicien : c'est lui qui aurait ajouté la cinquième corde à la guitare.

On lui attribue également l'invention de la *décima* (dizain), forme métrique qu'on appelait parfois l'*espinela*. Ses *Diversas Rimas* (1591) sont des exercices corrects et pleins de verve; ils renferment d'intéressantes traductions d'Horace, dont une — la version de l'*Ars Poetica* — donna lieu à une polémique acerbe entre Tomas de Iriarte et Juan Josef Lopez de Sedano (1730?-1801). Toutefois c'est par son *Marcos de Obregon* qu'Espinel est surtout connu. Voltaire prétendit que *Gil Blas* n'était qu'une traduction de ce livre espagnol (qui fut traduit en français l'année même de sa publication); le seul point exact de cette opinion fantaisiste est que Le Sage emprunte des épisodes à Espinel comme à beaucoup d'autres. *Marcos de Obregon* est excellent en son genre, clairement écrit, plein d'inventions ingénieuses, d'observations spirituelles, et exempt des longues digressions qui font tort à *Guzman de Alfarache*. Plus gai et meilleur conteur qu'Aleman, Espinel savait construire et développer un récit, de sorte qu'on le lit encore avec plaisir.

Sans l'ébauche de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa*, on dirait que l'invention du roman historique hispano-mauresque fut due à ce favori de Voiture, Ginés Perez de Hita, né peut-être à Mula en 1544 ou 1546, qui servit contre les Maures dans la campagne des Alpujarras (1568-1571). Il serait revenu se fixer à Murcie après son mariage en 1597 : on ignore la date de sa mort. Son *Historia de los vandos de los Zegries y Abencerrages...* (1588) fut continuée sous le

titre de *Segunda Parte de las Guerras civiles de Granada*... (1604?), et c'est cette dernière désignation qui a prévalu. Dans la première partie l'auteur feint de traduire l'ouvrage d'un Arabe nommé Ibn Hamin, mais la supercherie est maladroite, puisque dès le début Perez de Hita cite comme autorité la chronique d'Esteban de Garibay Zumalloa († 1599). La valeur historique de cette première partie est mince, mais un réel intérêt s'attache au tableau de la vie à Grenade pendant les derniers mois qui précédèrent la capitulation. Défis, tournois, intrigues, meurtres, divertissements et fêtes, tandis que l'ennemi est aux portes, tel est le sujet d'un récit rédigé avec une grâce naturelle et un pittoresque intense. Perez de Hita est plus maure que les Maures, il fait plus beau que nature, mais l'impression vivante, pleine de charme, n'est guère plus fausse que toute autre idéalisation. Il est plus intéressant dans la première partie que dans la seconde, où il est gêné par sa connaissance d'événements auxquels il prit part, mais il séduit toujours et la grâce négligée de son style reste la même. On sait combien il fut à la mode à l'Hôtel de Rambouillet où la belle Julie donnait à Voiture le sobriquet de *el rey Chico*, et où Benserade posait au descendant des Abencerages. C'est de Perez de Hita que dérive la longue série des romans hispano-mauresques qui commença avec l'*Almahide* de Mlle de Scudéry et la *Zaïde* de Mme de Lafayette, et si l'on peut ajouter foi à une tradition tardive, c'est par un pur hasard que ce genre ne compte pas Walter Scott parmi ses disciples.

On lui doit aussi la peste des *romances* pseudo-moresques dont Gongora (selon l'attribution courante) se moque si délicieusement dans le *romance* célèbre : *Ah, mis señores poetas*. Les *romances fronterizos* cités

dans la première partie des *Guerras de Granada* sont autant de joyaux; les *romances* de la seconde partie sont trop souvent de Perez de Hita, charmant prosateur mais médiocre poète, grandement inférieur à beaucoup de ceux dont les compositions se trouvent dans le *Romancero general* (1600-1605). Un autre recueil important, intitulé *Primera Parte de las Flores de Poetas ilustres de España* (1605) et édité par Pedro Espinosa (1578-1650) renferme des spécimens de poètes morts (tels que Camoens et Luis de Leon) aussi bien que de poètes vivants, tels que le Tolédan Pedro Liñan de Riaza († 1607, et qui semble être le véritable auteur du *romance* charmant, *Assi Riselo cantaba*, si souvent attribué à Gongora), Lope de Vega, Gongora, Quevedo, l'anthologiste lui-même, et beaucoup d'autres d'un rang inférieur. « C'est un livre d'or, le meilleur trésor de poésie espagnole que nous ayons », disait Gallardo. C'est, tout au moins, un recueil de grande valeur; cependant il ne réussit point, et la *Segunda Parte*, préparée par le licencié Agustin Calderon, resta inédite jusqu'en 1896. Quelques poètes de la génération antérieure rimaient encore. Gabriel Lopez Maldonado, le *Sincero* de la *Academia de los Nocturnos* de Valence, écrivit des vers de circonstance longtemps après la publication de son *Cancionero* (1586), si loué par Cervantes; son ami Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1559-1615) aborda le théâtre et la poésie dans la première partie de son *Romancero y Tragedias* (1587), revint à la charge dans la *Primera Parte de Cortés valeroso, y Mexicana* (1588) — œuvre refondue, avec addition de treize chants, sous le titre abrégé de *Mexicana* (1594) — et, sans se laisser décourager par ses échecs, publia ses *Elogios en loor de los tres famosos varones Don Jayme de Aragon, Don*

Fernando Cortés Marqués del Valle, y Don Aluaro de Baçan Marqués de Santa Cruz (1601), sorte d'anthologie où se trouvent plus de grands noms que d'intérêt. La tradition de la poésie lyrique pieuse et populaire de Montesino, continuée par Juan Lopez de Ubeda dans son *Vergel de Flores diuinas* (1588) et son *Cancionero general de la Doctrina Cristiana* (1596), passa aux mains de Francisco de Ocaña, adroit arrangeur *á lo divino* de maintes chansons profanes dans son *Cancionero para cantar la noche de Natividad y las fiestas de Pasqua* (1603). Le plus important de ces chantres dévots fut José de Valdivielso (1560?-1638), auteur d'un long poème intitulé *Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo Patriarca y Esposo de Nuestra Señora san Joseph* (1604?), très souvent réimprimé; mais ce n'est ni d'après cette ennuyeuse épopée sacrée, ni même d'après ses *Doze Actos Sacramentales y dos Comedias Divinas* (1622) qu'il faut juger Valdivielso. Ses admirables dons lyriques se manifestent surtout dans la *Primera Parte del Romancero Espiritual...* (1612), qui offre ce même mélange de familiarité et de dévotion qu'on retrouve dans les *Noble Numbers* de Herrick. N'omettons pas le nom de Luis de Ribera, Sévillan émigré au Mexique vers 1589, poète d'un goût sévère dont les *Sagradas Poesias* (1612) expriment d'une manière exquise le sentiment de la religion et de la beauté.

C'est encore un prêtre, José de Villaviciosa (1589-1658), qui écrivit *La Moschea...* (1615), imitation fidèle de la *Moschaea* (1521) de Teofilo Folengo (1496-1544), qui y parodia en latin la *Batrachomyomachie*, l'*Enéide*, l'*Orlando Innamorato* et le *Membriano* de l'Aveugle de Ferrare. Après ce premier succès, Villaviciosa aban-

donna la littérature, fit son chemin sous le patronage de l'Inquisition, devint chanoine de Cuenca et archidiacre de Moya, se démit en faveur de ses neveux, et mourut dans l'aisance. Son épopée burlesque des mouches et des fourmis a été rejetée dans l'ombre par *La Gatomachia* de Lope de Vega, mais *La Moschea* la suit de près pour l'esprit, la malice et la bonne technique. Juan de Arjona, curé de Puente de Pinos, devança Pope et Gray en préparant une version de la *Thébaïde* qui ne devait être imprimée qu'en 1855. Il avait consacré six années à cette traduction quand il mourut (vers 1603); son œuvre fut achevée par le satirique Gregorio Morillo († après 1608), chapelain de l'archevêque de Grenade, qui y ajouta les trois derniers chants. Les efforts d'Arjona s'usèrent sur le lourd poème de Stace, mais ils témoignent d'une réelle dextérité technique.

Empêché par ses parents d'entrer en religion, le Sévillan Diego de Hojeda (1570?-1615) s'enfuit à Lima, s'y fit dominicain en 1591, devint prieur du couvent de Lima, fut destitué et renvoyé comme simple moine à Cuzco où naguère il avait été prieur. Ne songeons pas à comparer *La Christiada* (1611) de Hojeda avec le *Paradis Perdu* de Milton : l'une est probablement un essai de jeunesse, l'autre le chef-d'œuvre de la maturité d'un artiste incomparable. Il serait plus juste de mettre *La Christiada* en parallèle avec la *Messiade* de Klopstock, et ce n'est pas le dominicain qui aurait le dessous. Dans sa relation des événements survenus depuis la Cène jusqu'à la Mise au Tombeau, il y a parfois une mélodie touchante, mais la faiblesse de la présentation dramatique et une fréquente négligence de la forme expliquent l'oubli excessif où est tombée cette

épopée ambitieuse. On sait que le contemporain de Hojeda, Alonso de Azevedo, était originaire de Plasencia, où il devint chanoine. Homme de goûts artistiques, fixé à Rome, il y publia sa *Creacion del Mundo* (1615), basée en partie sur *La Sepmaine* (1579) de Du Bartas et sur *Il mondo creato* du Tasse; le catholique espagnol a su éviter les excentricités verbales du huguenot gascon, et la force descriptive de certains passages en rachète la monotonie un peu prolixe.

Un *Divino Christiados*, analogue sans doute au poème de Hojeda, aurait été écrit par Bernardo de Balbuena (1568-1625?), originaire de Valdepeñas dans la Manche, qui passa tout jeune au Mexique, puis fut nommé évêque de Porto Rico en 1620. Le *Divino Christiados* et d'autres ouvrages du poète furent détruits par les Hollandais pendant la guerre de 1625. La plus ancienne de ses œuvres que nous possédions est la *Grandeza mexicana* (1604), plus souvent louée que lue, malgré sa courte étendue. Sa renommée est due au *Siglo de oro, en las selvas de Erifile* (1608) et encore plus à *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles* (1624) : le premier de ces poèmes imite l'*Arcadia* de Sannazaro et en exagère le côté artificiel dans des églogues d'un charme raffiné qui rappelle un peu Pétrarque, tandis que *El Bernardo*, où l'on note des réminiscences de l'Arioste, est d'une rhétorique hautaine et contient de somptueuses descriptions scéniques. L'abondance et l'emphase de Balbuena fatiguent les lecteurs modernes; mais, dans ses meilleurs morceaux, le brillant de son coloris et la majestueuse cadence de ses périodes bravent l'effet du temps.

Enfin, mentionnons l'ami du Tasse et d'Ercilla, Cristobal de Mesa (1559-1633), chapelain du comte del

Castellar, traducteur de Virgile (1615), auteur d'une version de l'*Iliade* qui reste inédite, poète ennuyeux dans *Las Navas de Tolosa* (1594), dans le *Valle de lagrimas y diuersas Rimas* (1607) et dans *El Patron de España* (1612). La meilleure de ses œuvres est sans doute la *Restavracion de España* (1607), composition diffuse mais correcte, un peu trop pleine de réminiscences de ses idoles Virgile et le Tasse.

Comme paysagiste de l'Amérique, Balbuena eut un prédécesseur dans Eugenio de Salazar (1530? † après 1601), dont la *Silva de varia poesia* reste en grande partie inédite. Gouverneur aux Iles Canaries, puis juge à Saint-Domingue et plus tard au Mexique, Salazar n'est qu'un trop facile versificateur, mais ses *Cartas*, publiées en 1866, ont une grâce légère et un esprit mordant qui lui assurent une place éminente parmi les maîtres du genre épistolaire. Le célèbre Antonio Perez (1540-1611) fut aussi un épistolier du plus haut talent. Qu'il s'essaie à la correspondance galante ou qu'il cherche à flatter des protecteurs, à terroriser par des insinuations, sa phrase est toujours pleine de verve. Ses *Relaciones* (1598), qui unissent à la dignité de l'homme d'Etat la souplesse rusée du juriste, sont encore des modèles d'expression correcte. Dans ses lettres Perez intéresse par l'heureuse nouveauté de sa pensée, la concision de ses aphorismes, et la révélation de sa bassesse. On a dit qu'il comptait pour quelque chose dans la facture épistolaire du XVIIe siècle français : c'est possible.

Le plus grand des historiens espagnols, Juan de Mariana (1535?-1624), était le fils illégitime du doyen de la Collégiale de Talavera. Entré dans l'ordre des jésuites en 1554, il fit son noviciat à Simancas sous François Borgia, étudia à l'université d'Alcalá de

Henares, fut ordonné prêtre en 1561 et à cette date passa à Rome pour y enseigner la théologie. Il fut ensuite professeur à Lorette jusqu'en 1565, en Sicile jusqu'en 1569, puis à Paris, et (paraît-il) dans les Pays-Bas. En 1574 il revint en Espagne, et s'installa à Tolède, dans la maison de la Compagnie de Jésus. Il fut chargé d'examiner les accusations portées, surtout par Leon de Castro, contre Arias Montano, dont la Bible Polyglotte parut à Anvers de 1569 à 1572. Arias Montano, accusé d'avoir rabaissé l'autorité de la Vulgate, et d'avoir favorisé des interprétations rabbiniques, pensait que la plupart des jésuites le croyaient coupable. Après une enquête qui dura plus de deux ans, Mariana se prononça d'une manière circonspecte en faveur d'Arias Montano. Son traité *De Rege et Regis Institutione* (1599) parut avec sanction officielle; il y est dit (livre I, chap. VI) qu'en certaines circonstances il est légitime de mettre un roi à mort, lieu commun qui ne souleva aucune objection jusqu'en 1610, quand Ravaillac assassina Henri IV. On prétendit que Ravaillac avait agi sous l'influence du livre de Mariana, l'ouvrage fut brûlé à Paris par la main du bourreau, et le général des jésuites se hâta de le désavouer. Nous n'avons pas à nous occuper des *Tractatus VII* (1609); nous les mentionnons cependant parce que trois d'entre eux — l'un sur la venue de saint Jacques en Espagne, l'autre sur la monnaie, et le troisième sur la mort et l'immortalité — amenèrent l'emprisonnement de l'auteur.

Le chef-d'œuvre de Mariana est son *Historia de España*, écrite, dit-il, pour faire connaître à l'Europe ce que l'Espagne avait accompli. Ayant d'abord en vue un public étranger, il écrivit ses vingt-cinq premiers livres en latin (1592), et il en ajouta cinq autres dans la même

langue. Puis, songeant à son pays, il devint son propre traducteur (ayant, peut-être, quelque collaborateur dont il revisait le travail). Sa version castillane (1601-1608-1617-1623) finit par former un nouvel ouvrage, car, en en publiant les éditions successives, il retrancha, amplifia, corrigea selon qu'il lui parut convenable. Le résultat de toutes ces retouches fut un modèle dans son genre. Mariana n'est pas minutieux dans ses méthodes, ainsi qu'il le laissa voir par sa réponse à Lupercio Leonardo de Argensola, qui lui avait signalé une erreur peu importante : « Je n'ai jamais prétendu vérifier chaque fait en détail dans une histoire de l'Espagne; s'il m'avait fallu le faire, je n'en aurais jamais fini. » C'est ce qu'il a dit à plusieurs reprises. Ses méthodes, pourtant, ne contentaient pas tout le monde. Un certain Pedro Mantuano (1585?-1656), l'auteur des *Advertencias a la historia de Ivan de Mariana...* (1611), s'acharna, et déclara plus tard qu'à l'âge de vingt-six ans il aurait pu improviser une histoire comme celle de Mariana. Pedro Mantuano est peu sympathique, et son livre est une œuvre de haine; pourtant il y relève maintes erreurs et y fait maintes critiques justes. Mariana ne s'embarrasse pas de recherches spéciales, et il accepte une légende quand c'est honnêtement possible; son œuvre a survécu non comme une chronique exacte, mais comme un brillant exercice de littérature : par conséquent les critiques de Pedro Mantuano ont peu de portée. Le savoir de Mariana lui épargne des erreurs trop grossières; son impartialité et son patriotisme sont inséparables; ses caractères sont dessinés fermement et à grands traits; son style, avec une légère saveur d'archaïsme, est d'une grande dignité. « La plus remarquable union que nous ait donné le monde d'une chronique pittoresque et d'une histoire

grave et sobre », dit Ticknor, et la louange n'est pas excessive.

L'Inca Garcilasso de la Vega (1539?-1615), chroniqueur bien plus fantaisiste, aurait une ascendance intéressante si, comme on l'a dit, son père était cousin du fameux poète et sa mère cousine d'Atahualpa. Ce soldat péruvien qui servit dans la campagne des Alpujarras est le premier Américain du Sud qui se soit fait une place importante dans la littérature espagnole. Sa traduction d'Abrabanel (1590) ayant été mise à l'Index, il se servit de son talent romanesque en écrivant l'expédition de Hernando de Soto : *La Florida del Ynca* (1605). C'est surtout par cette œuvre et par les *Commentarios reales que tratan de el origen de los Incas...* (1609-1617) qu'il survit. Son patriotisme et sa crédulité ont produit plutôt des romans que de l'histoire, mais la vivacité de son récit s'accorde avec le pittoresque de son sujet, et les folkloristes ont trouvé leur compte à puiser dans ses ouvrages.

L'hérétique espagnol le plus typique de cette époque fut Cipriano de Valera (1532?-1625), moine à San Isidro del Campo, qui embrassa les doctrines de la Réforme, et s'enfuit (1557) à Genève, puis en Angleterre où il se maria. Il est connu par une version espagnole des Écritures : le Nouveau Testament fut publié à Londres en 1596, la Bible entière à Amsterdam en 1602. Ce n'est qu'une réimpression retouchée de la traduction (1569) de Cassiodoro de Reyna, mais Valera vécut à l'âge d'or de la prose castillane, et sa rédaction en profite. Dans le camp orthodoxe, le jésuite Pedro de Ribadeneyra (1527-1611) fut un redoutable polémiste et un prosateur puissant qui tenta, non sans succès, d'exécuter Machiavel, Bodin et d'autres dans son *Tratado de la Religion y Vir-*

tudes que deue tener el Principe Christiano... (1595). Le moine augustin Juan Marquez (1564-1621) est l'auteur d'une œuvre analogue, *El Governador Christiano...* (1612), qui justifie jusqu'à un certain point l'inscription gravée sur sa tombe — *flumen et fulmen eloquentiæ.* Le malheur, c'est que le monde ne se passionne plus pour les sujets dont traitent ces auteurs graves, et bien que les meilleurs critiques espagnols aient placé le moine hiéronymite José de Sigüenza (1544?-1606) à côté de Valdés et de Cervantes, il y a peu de lecteurs, hors d'un cercle spécial, pour les trois parties de *La Historia de la Orden de San Geronimo* (1595-1600-1605), œuvre d'un véritable artiste en prose. On pourrait ajouter le nom du jésuite Martin de Roa (1555-1637), l'excellent prosateur qui écrivit l'*Estado de las almas de purgatorio* (1619), et bien d'autres, mais l'heure semble passée de ce genre d'ouvrages.

L'érudition de l'époque est avantageusement représentée par un autre ecclésiastique, Bernardo Aldrete (1560?-1641?), chanoine de Cordoue, auteur d'un traité intitulé *Del origen, y principio de la lengva castellana ò romance que oi se usa en España* (1606) et de *Varias antigvedades de España, Africa y otras provincias* (1614). Il y a chez lui peu de critique, mais une curiosité intellectuelle et de la clarté d'exposition. Alonso Lopez (*Pinciano,* du nom de son lieu de naissance, Valladolid), médecin pendant vingt ans de Marie, veuve de Maximilien II, faillit être célèbre avec *El Pelayo* (1605), épopée juvénile qu'il publia, dit-il, dans sa vieillesse (il vivait encore, cependant, en 1627). Mais avec sa *Philosophia antigva poetica* (1596), commentaire, sous forme de lettres, de la *Poétique* d'Aristote, il prend une place distinguée parmi les théoriciens. Il se déclare partisan de

la tradition classique et blâme implicitement le mouvement dont Lope de Vega était le chef; le résultat indique que son influence fut fort restreinte, mais il ne manquait pas de qualités littéraires : son style, notamment, a une saveur archaïque bien en rapport avec ses desseins surannés.

CHAPITRE X

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE IV ET DE CHARLES II (1621-1700).

Le règne de Philippe IV promit, dès son début, d'être une des plus belles périodes de l'histoire d'Espagne, surtout pour la littérature. Le nouveau roi s'intéressait aux arts et au théâtre. Tout jeune il avait joué dans deux pièces de Lope de Vega : *Adonis y Venus* et *El Premio de la hermosura*. Il était entouré par des gens de talent; dans le palais même, il y avait des littérateurs accomplis, tels que Villamediana et Quevedo. Le roi lui-même aurait écrit des vers, et, s'il en est ainsi, il dut observer avec une curiosité ardente la révolution littéraire qui progressait. Toutefois Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), recteur de Villahermosa, ne fut pas atteint par elle. Sa *Conqvista de las islas Malvcas* (1609), narration soignée de légendes romanesques et sentimentales, fut écrite à la requête du comte de Lemos, et lui valut une invitation à accompagner ce dernier à Naples. Cervantes s'attendait à une invitation analogue, mais sans doute les deux Argensolas étaient-ils mieux préparés aux affaires d'Italie. En 1613 Bartolomé succéda à son frère comme historiographe d'Aragon, et en 1630 il publia la *Primera Parte*

de los Anales de Aragon, suite de l'ouvrage de Zurita, où les événements des années 1516 à 1520 sont exposés à la fois avec grâce et avec une minutie fatigante.

Lupercio comme dramaturge, Bartolomé comme historien, n'auraient pas échappé à l'oubli. Tous deux demeurent comme poètes; quand leurs *Rimas* (1634) parurent après leur mort, Lope de Vega déclara que les deux frères « étaient venus d'Aragon pour réformer, parmi nos poètes, la langue castillane, qui souffrait de nouvelles phrases horribles, plus propres à déconcerter qu'à embellir ». Il s'agit précisément de la révolution dont nous venons de parler. Horace est le maître que se proposent les Argensolas, et ils le traduisent à merveille. Accaparé par la politique, l'histoire et le théâtre, Lupercio ne put consacrer que de rares loisirs à la poésie, et la plupart de ses vers furent détruits après sa mort prématurée; cependant, si imparfaitement représenté qu'il soit, la finesse de l'esprit et la forme élégante de ses morceaux lyriques lui donnent le droit de figurer parmi les poètes castillans de second rang. Quant à Bartolomé, s'il a les mêmes qualités que son frère, le fonds est plus solide; idolâtre de Térence, doctrinaire trop endurci pour rechercher la popularité, se contentant des applaudissements d'une coterie littéraire, il n'eut aucune influence réelle sur son époque. Ses préceptes n'étaient pourtant pas sans mérite, et son art poli atteint parfois une véritable élévation.

Bien que considéré comme le porte-étendard des conservateurs, il n'était guère apte à tenir tête à un génie comme Luis de Gongora (1561-1627), chef idéal d'un mouvement agressif. Fils d'un *juez de bienes* à Cordoue, il porta le nom de sa mère; immatriculé à Salamanque à quinze ans, il s'y appliqua peu à l'étude du droit. Dès

1585, alors que Gongora avait reçu les ordres mineurs et bénéficiait d'une prébende à la cathédrale de Cordoue, Cervantes le mentionne dans *La Galatea* comme un « génie rare et sans second » : cela veut dire au moins que l'on reconnaissait qu'il promettait. Même il aurait déjà suffisamment écrit à cette date, quoique l'on n'eût publié de lui que deux ou trois poèmes. En 1589 il eut un démêlé avec son évêque qui portait contre lui ces accusations : être peu recueilli aux offices, avoir assisté aux courses de taureaux, être assez léger pour fréquenter des comédiens et faire des poésies. L'évêque savait-il que plusieurs *romances* de Gongora avaient paru l'année précédente dans l'anthologie d'Andrés de Villalta? Les réponses de Gongora, bien que faites sur un ton peu respectueux, durent satisfaire ses supérieurs, car ils lui confièrent plusieurs missions au cours des années suivantes. Diacre en 1599, il publia maints beaux poèmes dans le *Romancero general* (1600-1604) et dans la *Primera Parte de las Flores de Poetas ilvstres de España* (1605) de Pedro Espinosa. Il se fixa à Madrid vers 1612. Était-ce comme prêtre, pour devenir chapelain du roi? Nous le trouvons portant ce dernier titre le 23 décembre 1617. Malgré sa situation et sa célébrité, il était toujours en proie à des besoins d'argent. La chute du duc de Lerma le priva d'un protecteur puissant, et quelques années plus tard, il se retira désillusionné à Cordoue. Sa santé, déjà chancelante, empira : en 1626, il eut une crise cérébrale, perdit la mémoire, et mourut d'apoplexie le 22 mai 1627.

La Destruycion de Troya, intermède d'une authenticité suspecte, *Las Firmezas de Isabela* (1613) et deux fragments, la *Comedia Venatoria* et *El Doctor Carlino* (repris plus tard par Solis) restent pour témoigner de la

faillite de Gongora au théâtre. Insoucieux de ce qu'il écrivait, il n'en conserva pas toujours une copie, et aurait pu n'être pendant longtemps que l'ombre d'un grand nom, sans l'officieuse piété de Juan Lopez de Vicuña, qui exagère peut-être l'importance de son rôle. Vicuña aurait passé vingt ans à rassembler les vers du poète qu'il publia sous le titre pompeux de *Obras en verso del Homero espagnol* (1627) : une autre édition parut en 1633 par les soins de Gonzalo de Hozes y Cordoba. Mais Gongora ne peut être lu que dans l'édition de M. Foulché-Delbosc, d'après les textes recueillis par Antonio Chacon, soumis à l'ultime revision du poète et offerts ensuite à Olivares. Nous avons là, sous leur forme définitive, vingt-trois mille vers dont l'authenticité est indiscutable, et l'intérêt qu'ils présentent est accru par ce fait que chacune des quatre cent vingt pièces de ce recueil porte la date de sa composition. Ces dates auront besoin d'être contrôlées dans le détail, mais d'une manière générale nous sommes à même d'y suivre année par année l'évolution du grand poète de 1580 à 1626, c'est-à-dire de sa jeunesse jusqu'à la veille de sa mort.

Gongora débuta dans l'école de Herrera et, sauf que son exécution est plus consciencieuse, sa première manière ressemble à celle de ses contemporains : un bon exemple de cette première phase est l'ode à l'Invincible Armada. De tous les disciples de Herrera, aucun, plus que Gongora, ne se rapproche de lui pour la mélodie lyrique, la distinction et la finesse d'expression ; mais dans sa première phase on trouve déjà l'indice des qualités sous lesquelles Gongora devait succomber. A la grandiloquence et à l'emphase de Herrera, il ajoute un goût personnel pour les métaphores recherchées, et fait prévoir un maître de la raillerie. Ce génie dur et écla-

tant a de la souplesse; ses transformations sont parmi les plus complètes de l'histoire, et, renonçant aux sublimités de l'ode, il apprit à exceller par une belle simplicité. Quel contraste, par exemple, entre l'emphatique dignité de son *Oda al armamento de Felipe II contra Inglaterra*, et la fantaisie charmante de *Angelica y Medoro*! Pour les effets brillants Gongora a rarement été dépassé; cependant, ces exercices légers ne lui valurent pas la renommée qu'il attendait,et il ne se résigna point. S'il n'enchantait pas son public, il pouvait le surprendre, et c'est dans cet état d'esprit qu'il devint l'hiérophante d'un art exotique dont on trouve des indications dans les *Obras* (1611) d'un jeune soldat, Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610). Carrillo avait servi en Italie où il subit l'influence de Marino, alors en plein renom, bien que son *Adone* (1623) fût encore inédit; dans les *Obras* de Carrillo se trouve un document intitulé *Libro de la Erudicion poetica* et, selon M. Lucien-Paul Thomas, Gongora se serait laissé séduire par ce plaidoyer en faveur d'un style érudit qui s'adressait seulement aux lecteurs instruits. C'est une théorie que Carrillo mit en pratique dans ses poèmes, et qui avait été vivement discutée avant sa publication posthume.

Quelle que fût la raison de son évolution, il est certain que Gongora changea de manière vers 1609-1610. La date n'est pas sans importance, car elle détruit l'hypothèse que Gongora ait la moindre responsabilité dans l'euphuïsme anglais, qui remonte à 1578-1580. Gongora aurait débuté comme gongoriste dans son *Panegyrico al duque de Lerma* au printemps de 1609. Il renonça volontairement à sa simplicité charmante et s'adonna aux inversions violentes, aux antithèses artificielles, aux

métaphores exagérées; les autres poètes s'adressant au vulgaire, il charmerait les gens cultivés : *los cultos*. Gongora fonda donc l'école du *culteranismo*, et des compositions les plus typiques de cette phase on pourrait presque dire avec Fabrice : « C'est l'obscurité qui en fait tout le mérite. » Il ne manqua pas de partisans dès le premier moment. Un écrivain illustre entre tous avoua de bonne heure sa conversion : en louant les « estancias Polifemas », Cervantes se déclara un admirateur de la *Fabvla de Polifemo y Galatea*, ouvrage des plus obscurs de Gongora. Mais le *culteranismo* n'allait pas l'emporter sans lutte. Déjà pendant l'été de 1613, Gongora avait soumis les *Soledades* au jugement de son ami Pedro de Valencia (1555-1620), l'un des meilleurs érudits de l'Espagne, et Valencia, tout en louant maintes beautés de ces poèmes, signala dans une lettre fort courtoise les défauts qu'il y avait remarqués : *cacosyntheton*, *cacozelia*, emploi trop fréquent de certains mots dans un sens spécial, en somme une obscurité faite pour dérouter les plus érudits. Ces réserves de la part d'un critique bienveillant faisaient pressentir la bataille qui s'engagea bientôt. Une lettre assez insolente adressée par Jauregui à Gongora, sous le titre de *Antidoto contra las Soledades*, circula en manuscrit; dans la préface de ses *Rimas* (1618), Jauregui protesta contre ces poèmes « qui ne contiennent qu'un embellissement de mots », et il y revint avec une argumentation courtoise et raisonnée dans son *Discurso poetico contra el hablar culto y obscuro* (1624). Il est à remarquer qu'à chaque reprise le ton du polémiste s'adoucit sensiblement.

Les gongoristes trouvèrent un ennemi autrement formidable que Jauregui dans Lope de Vega. Il dut lui répugner d'agir contre Gongora pour qui il professait

une vive sympathie : « C'est un homme que je dois estimer et aimer, acceptant de lui avec humilité ce que je puis comprendre, et admirant avec vénération ce que je ne puis pas comprendre. » Y a-t-il une légère pointe d'ironie dans ce compliment? La vénération chez Lope avait des limites. « Vous pouvez faire un poète *culto* en vingt-quatre heures : quelques inversions, quatre formules, six mots latins ou des phrases ampoulées, et le tour est joué », écrit-il, et il fait suivre d'un sonnet burlesque ces franches déclarations. Gongora fit peu de cas de Jauregui et des autres, une égratignure de temps en temps lui suffisait; il s'acharna contre Lope, le poursuivant d'une rancune toujours en éveil. Il y a quelque chose de pathétique dans les efforts que fit le dictateur pour fléchir son bourreau. Il redoubla d'attentions et de flatteries à l'adresse de Gongora : il lui dédie son *Amor secreto* (1623); il lui écrit une lettre pour dissiper un malentendu causé par un certain Mendoza; il lui fait des avances dans des réunions littéraires, et si Gongora n'est pas positivement grossier envers Lope, Lope rapporte le fait comme un triomphe. Il ne réussit pourtant pas à se concilier les bonnes grâces de son ennemi, qui le regardait à bon droit comme le principal obstacle au succès du *culteranismo*. La guerre fut menée avec une singulière férocité, Lope, insouciant, se laissant surprendre soit à propos de sa manie nobilière, soit en raison de ses amours scandaleuses. Dans *La Filomena* il y a une allusion flatteuse à un poète dont Lope ne donne pas le nom « pour ne pas le contrarier ». L'exemplaire de *La Filomena* que possédait Gongora existe encore, avec cette annotation holographe dans une marge : « Si c'est de toi que tu veux parler, Lopillo, alors tu es comme un idiot sans art ni jugement. »

La bataille continuait, mais Gongora vécut assez pour se rendre compte de son succès. C'est en vain qu'Antonio Liñan y Verdugo, admirable écrivain et peintre de mœurs, intercala une spirituelle défense de la « chasteté » de la langue dans son *Gvia y Aviso de Forasteros...* (1620). La cause était perdue. Jauregui accepta la mode nouvelle; Lope de Vega lui-même céda parfois au *culteranismo* : on connaît l'histoire de Camus, évêque de Belley, rencontrant Lope à Madrid, l'interrogeant sur la signification d'un de ses sonnets, et recevant la candide réponse du poète « qu'il ne l'entendoit pas luy mesme ». Tirso de Molina. Calderon, puis tous les jeunes dramaturges devinrent *cultos*. Dans la préface de son édition (1630) des poésies de Luis de Leon, Quevedo cita l'aphorisme d'Épictète : *Scolasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*, qu'il traduit « L'animal *culto* est la risée de tout le monde ». Mais ce fut au tour de cet animal de rire en voyant Quevedo s'adonner au conceptisme, affectation d'un effet non moins désastreux que celle de Gongora. Le jugement hostile de Francisco Cascales dans ses *Cartas philologicas* (1634) ne pouvait refouler la marée. Dans ses commentaires (1639) aux *Lusiades,* Faria e Sousa protestait, désespéré, que, comparé à Camoens, Gongora n'est qu'une mouche à côté d'un aigle. C'était encore en vain : toute une école enthousiaste se déclarait pour le maître de Cordoue : José Pellicer de Salas y Tovar (1602-1679) dans ses *Lecciones solemnes...* (1630) où Gongora figure sur la page de titre comme le « Pindare andalou »; Martin de Angulo y Pulgar qui dans ses *Epistolas satisfactorias* (1635) essaya de réfuter les critiques de Cascales; Cristobal de Salazar Mardones dans la *Ilvstracion y Defensa de la Fabvla de Piramo y Tisbe* (1636), et

Garcia de Salcedo Coronel († 1651) dans le commentaire de son édition (1636-1644-1648) de Gongora déployèrent une érudition, une patience, et une ingéniosité peu communes pour démontrer qu'ils avaient mal compris ce que le reste du monde renonçait à comprendre. Un écho attardé du combat parvint du lointain Pérou dans un *Apologetico en favor de don Luis de Gongora...* (1694) de Juan de Espinosa Medrano (1632-1688) qui avait beau jeu à ridiculiser l'attitude de Faria e Sousa. Mais longtemps avant cette date les gongoristes avaient vaincu : un temps vint même où, dans les écoles des jésuites, les élèves récitèrent, aux jours de solennités littéraires, les *Soledades* et le *Polifemo*. Le succès se changeait en triomphe.

Il fallut un siècle à l'Espagne pour se débarrasser du gongorisme, dont le nom est devenu, en Espagne même, le synonyme de tout ce qui est mauvais en littérature. L'influence de Gongora fut infiniment pernicieuse. Il est facile d'indiquer ses défauts, et pourtant on ne peut s'empêcher de lui témoigner de la sympathie pour sa campagne. Il est juste de croire que son ambition ne fut pas seulement égoïste, et qu'il aspira sérieusement à renouveler, ou plutôt à étendre, la langue poétique de son pays. Le but était excellent, et ses efforts ne furent pas vains. Si, désormais, quelque écrivain espagnol eut les scrupuleux soucis de l'artiste, s'il chercha à éviter la banalité, à exprimer des hautes pensées en termes de beauté, il en fut redevable, peut-être à son insu, à Gongora. N'oublions pas que, même à l'époque des *Soledades,* Gongora reprit souvent sa première manière. Cascales disait qu'il y avait deux Gongora, l'un, ange de lumière, l'autre, ange de ténèbres. Même à travers les ténèbres il y eut de magnifiques éclairs, et jusque dans

ses égarements Gongora reste toujours un grand, un très grand artiste.

Le plus connu de ses disciples est Juan de Tarsis, deuxième comte de Villamediana (1582?-1622). Joueur, il fut éloigné de la cour en 1608, servit en Italie où il connut Marino, revint à Madrid en 1617, fut banni pour ses satires en 1621, mais revint de nouveau en 1621 comme chambellan de la reine Isabelle de Bourbon, fille d'Henri IV. Il exprimait ouvertement, insolemment même, son admiration pour la reine. Le 15 mai 1622 on jouait *La gloria de Niquea*, pièce de Villamediana dans laquelle la souveraine avait un rôle : au début du deuxième acte une lampe renversée mit le feu au théâtre, et Villamediana, prenant la reine dans ses bras, l'emporta loin des flammes. Les mauvaises langues le déclarèrent l'auteur de l'incendie et ajoutèrent qu'il était l'amant de la reine. On prévint Villamediana que sa vie était en danger, mais il dédaigna cet avis, pourtant sérieux. Le 21 août 1622, comme il descendait de carrosse, il fut atteint d'un coup d'épée : *Jesus! esto es hecho!* s'écria-t-il, et il tomba mort. Le meurtre fut-il commis à l'instigation de Philippe IV? On l'a dit.

Villamediana possédait quelques-unes des qualités de Gongora, et dans sa *Fabula de Faeton*, comme dans sa *Fabula de la Fenix*, par l'hyperbate et des jongleries verbales il s'efforce d'être aussi *culto* que possible. Mais il est juste de dire que, quand il le veut, il est simple et direct comme Gongora, l'ange de lumière. Gongora lui-même n'a pu faire mieux que les vers célèbres :

Que galan que entrò Vergel
con cintillo de diamantes!
Diamantes que fueron antes
de amantes de su muger.

Pour la satire cinglante, la malice concentrée dans chaque phrase, le mépris venimeux, Villamediana n'a jamais été dépassé. C'est un Villamediana poudré, parfumé et coquet qui a suggéré le joli rondeau de Voiture : *Pour vos beaux yeux.*

Un contemporain qui se fit remarquer par son gongorisme outré fut Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633), prédicateur de la cour. Il prétendit faire pour la prose ce que Gongora avait fait pour la poésie, et il s'appela modestement le Colomb d'un nouveau monde littéraire. Par sa situation il contribua puissamment au succès du gongorisme, et ses efforts ne se bornèrent pas à la prose : ses *Obras postumas divinas y humanas* (1644) sont une nouvelle preuve du mauvais goût d'un auteur qui n'a exercé qu'une influence funeste. Le mal devait persister longtemps et attaquer de jeunes écrivains d'un talent réel comme Agustin de Salazar y Torres (1642-1675), dont la *Cythara de Apolo* (1681) contient des poèmes comme *Las Estaciones del dia* qui montrent ce qu'il aurait pu devenir dans des conditions plus favorables.

Quelques rares fidèles résistèrent à cet assaut tumultueux. Juan de Arguijo (1564?-1623) continua la tradition de son compatriote Herrera, fit de jolis vers, mais manqua d'influence. Juan de Jauregui (1583-1641), dans sa version (1607) de l'*Aminta* du Tasse (si louée par Cervantes) aussi bien que dans ses *Rimas* (1618), a un style pur comme on pouvait s'y attendre de la part de l'auteur de l'*Antidoto;* toutefois dans son *Orfeo* (1624) sa fidélité paraît chancelante, et dans sa traduction de la *Pharsale* (publiée en 1684 mais commencée avant 1614) il est un gongoriste excessif. Était-ce une conversion, ou ne fit-il que reproduire les défauts de Lucain, gongoriste

avant la lettre? Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), originaire de Matute, révéla un tempérament poétique dans ses *Eroticas o Amatorias* (1618?). Sur la page de titre on lit ces mots *Sicut sol matutinus* et la devise arrogante *Me surgente, quid istae?* Les imitations d'Anacréon et de Catulle sont des merveilles de précocité si, comme Villegas le dit, il les écrivit à l'âge de quatorze ans. Mais il est une des grandes déceptions de la littérature castillane. Marié vers 1626, il se retira en province où il exerça la profession d'homme de loi; en 1659 il fut accusé d'avoir tenu des propos légers sur des matières de foi, un manuscrit de ses vers satiriques fut confisqué et il fut exilé à Santa Maria de Ribarredonda. Le pauvre basochien, plein d'amertume, et que sa vanité faisait passer pour fou, occupa ses derniers jours à une traduction (1665) de Boèce.

Francisco de Rioja (1583?-1659), chanoine de Séville, n'a rien publié de son vivant : ce n'est qu'en 1797 que parut un volume de ses *Poesias inéditas*, bien qu'on eût déjà imprimé quelques pièces qu'on lui attribuait. Le poème *A las Ruinas de Italica*, qui lui valut une grande réputation, fut écrit en 1595 par Rodrigo Caro (1573-1647), l'archéologue bien connu; de même l'*Epistola moral a Fabio* serait l'œuvre d'Andrés Fernandez de Andrada, fils de l'auteur d'*El Arte de la Gineta* : du moins n'est-elle pas de Rioja, qui dépouillé de ces deux pièces admirables, est moins important qu'il ne le paraissait de prime abord. Mais les charmantes *silvas* aux fleurs sont bien de lui, aussi bien qu'un groupe de sonnets d'une belle forme. Il prend rang avec Francisco de Borja, prince de Esquilache (1581-1658), et le comte Bernardino de Rebolledo (1597-1676), parmi les plus saines influences de son temps, et son inspiration poé-

tique est d'une qualité de beaucoup plus élevée que la leur.

Le Ségovien Alonso de Ledesma Buitrago (1562-1633) passe communément pour avoir fondé l'école du *conceptismo* avec les concetti métaphysiques de ses *Conceptos espirituales y morales* (1600-1606-1612) et ses *Juegos de Noche Buena... con vnas Enigmas hechas para honesta recreacion* (1611), qui mènent au radotage de la *Chronica del Monstro imaginado* (1615) d'Alonso de Bonilla. Le *conceptismo* ne fut pas moins un mal que le *culteranismo*, mais ce fut un mal moins contagieux : le premier jouait avec les idées, le second joua avec les mots. Avec des chefs comme Ledesma et Bonilla (s'ils en furent vraiment les initiateurs), la manie nouvelle aurait pu ne pas aller loin, mais le conceptisme attaqua Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (1580-1645), génie d'une versatilité remarquable. Élève des plus brillants à Alcalá de Henares, il fit beaucoup parler de lui quand il vint à Madrid; hors d'Espagne il était connu comme savant; il maniait l'épée aussi bien que la plume, et aurait désarmé le fameux maître d'armes Luis Pacheco de Narvaez, exploit curieux si l'on considère la conformation défectueuse de l'écrivain. Sa réplique à Valerio Vicencio, dans *Su Espada por Santiago* (1628), est célèbre : « Il dit que je boite et que je ne vois pas; je mentirais de la tête aux pieds, si je le niais; mes yeux et ma démarche me contrediraient. » Il était toujours prompt à se servir de son épée. Ayant blessé un homme qui insultait une femme dans une église, Quevedo gagna la Sicile en 1611; peu après il devint ministre des Finances sous le duc d'Osuna à Naples, prit part au complot espagnol contre la République de Venise, et, déguisé en mendiant, échappa aux spadassins qui

avaient l'ordre de le tuer. Entraîné dans la chute d'Osuna (1620), exilé à la Torre de Juan Abad, il devint plus tard secrétaire du roi, poste nominal et sans influence. Exilé de nouveau en 1630, à cause de son opposition à la proclamation de sainte Thérèse comme co-patronne de l'Espagne avec saint Jacques, il refusa l'ambassade de Gênes qu'Olivares lui offrait. Son silence n'était pas à vendre. Olivares eut son tour en décembre 1639, un jour que le roi trouva sur son assiette des vers l'adjurant de renvoyer ses ministres incapables. Soupçonné (peut-être avec raison) d'en être l'auteur, Quevedo fut emprisonné pendant quatre ans au monastère de Saint-Marc de Leon. A la chute d'Olivares en 1643, il en sortit, la santé ruinée. Il n'avait cependant pas perdu sa verve d'autrefois; son confesseur l'engageait à régler l'ordre de la musique à ses funérailles : « Nenni, dit-il, que ceux-là paient qui l'entendront. »

Comme prosateur, Quevedo débuta par une biographie de saint Thomas de Villanueva (1620) et finit par une biographie de saint Paul (1643-1644). Ces livres, comme les autres ouvrages moraux de leur auteur, ont aujourd'hui perdu beaucoup de leur intérêt. Plus importants sont ses écrits politiques, tels que la *Politica de Dios*... (1626), le *Memorial por el patronato de Santiago* (1628), et la *Primera Parte de la vida de Marco Bruto* (1644), œuvres d'un homme d'État doublé d'un littérateur. Malheureusement ce littérateur est conceptiste et y étale tous les tours de son école : le paradoxe pompeux, l'antithèse forcée, la recherche de pensée à tout propos. Quevedo protesta contre le gongorisme, mais lui-même substitua une affectation à une autre. C'est ailleurs qu'il faut chercher le Quevedo simple et

vrai : dans son *Historia de la vida del Buscon...* (1626), écrite peut-être vers 1608 et souvent citée sous le titre de *El Gran Tacaño*. Aucun effort pour créer un caractère, rien du ton moralisateur de Mateo Aleman : ce que le livre contient d'intéressant provient de l'invention d'incidents impitoyables et de la description toute crue de la scélératesse de Pablos. Les sarcasmes, la sinistre brutalité, l'art et la verve impudente du *Buscon* font de ce récit l'un des livres les plus cruels, les plus habiles et les plus grossiers du monde. Les *Sueños...* (1627) ne sont pas moins caractéristiques de l'humeur misanthrope de Quevedo. Ces songes sont en réalité au nombre de cinq, quoique la plupart des éditions en contiennent sept ou huit; l'auteur désigne le *Sueño de la muerte* comme le dernier de la série; la *Fortuna con seso*, œuvre posthume, ne fut pas écrite avant 1635; le *Discurso de todos los diablos, o Infierno emendado* (1628) n'est pas une vision, mais plutôt une suite de la *Politica de Dios* (1626); la *Casa de locos de amor*, qui n'est pas de Quevedo, fut réclamée par Lorenzo van der Hammen, et on l'attribue à Antonio Ortiz Melgarejo. Le cynisme de l'auteur donne à son œuvre une saveur personnelle : c'est un tableau merveilleux où les poètes sont condamnés à entendre leurs vers pendant toute l'éternité, où les hommes d'État coudoient des bandits, où les médecins et les assassins achèvent en frères leur carrière, et où les gens comiques ont un enfer à part de peur que leurs plaisanteries ne refroidissent les flammes éternelles. Les *Sueños* nous sont parvenus sous une forme mutilée; mais leur esprit satirique brûle quand même comme du vitriol. On en trouvera des traces dans la *Wunderliche vnd warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald* (1642-1643) de Hans Michael

Moscherosch (1601-1669) et peut-être aussi dans *Der abentheurliche Simplicissimus* (1669) de Johan Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1624?-1676), qui excella dans l'imitation des romans picaresques espagnols.

Les poèmes sérieux de Quevedo souffrent du conceptisme qui affaiblit sa prose ambitieuse; c'est un maître dans le genre léger, spirituel, fort, un peu risqué, mais toujours divertissant. Comme Figaro, il se hâta de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. Quevedo valait mieux que ses œuvres, qui valent beaucoup. Il aurait pu être grand comme poète ou philosophe, comme critique ou romancier, comme théologien ou homme d'État : ayant voulu être tout cela à la fois, il en subit la peine. Pourtant il était l'Espagnol le plus accompli de son temps, un écrivain brillant à qui sa haine du banal fit adopter une fâcheuse innovation. Il s'essaya aussi au théâtre auquel il a fourni des *entremeses* légers et amusants: *Como ha de ser el Privado* et *Pedro Vazquez de Escamilla* nous révèleront peut-être un nouvel aspect de ce génie versatile.

Un dramaturge fameux est le Valencien Guillen de Castro y Bellvis (1569-1631), capitaine de garde-côte, puis gouverneur de Scigliano, dans le royaume de Naples. Sa renommée repose sur *Las Mocedades del Cid* et sur *Las Hazañas del Cid*, deux pièces imprimées en 1618 — peut-être même plus tôt — dans la première partie de ses *Comedias* (la deuxième partie étant datée de 1625). *Las Mocedades del Cid* est une adaptation dramatique d'une tradition nationale, dans la meilleure manière de Lope : on sait ce qu'en fit Corneille en l'adaptant à son tour. Corneille est un génie infiniment supérieur à Castro qu'il traite avec la plus grande liberté, mais tous ses changements ne sont pas

des améliorations : en limitant la durée de l'action, il souligne la difficulté d'une situation épineuse. Castro emploie un procédé meilleur en prolongeant le temps qui permettra au chagrin de son héroïne de s'apaiser, à sa passion de se réveiller. Nous admettons, cependant, qu'il n'a pas écrit un chef-d'œuvre. mais il contribua à en enfanter un, basé sur sa conception originale, et quelques-unes des tirades les plus admirées de Corneille ne sont que de splendides traductions. On a attribué à Castro *El Prodigio de los Montes*, source du *Magico prodigioso* de Calderon, mais le *Prodigio* n'est peut-être qu'un autre titre de *La Barbara del Cielo* de Lope de Vega. M. Stiefel a suggéré que *La Fuerza de la costumbre* de Castro peut être la source de *Love's Care,* pièce attribuée à Fletcher. Ce n'est pas tout à fait impossible.

Moins connu aujourd'hui comme auteur dramatique que comme romancier, Luis Velez de Guevara (1579-1644) écrivit quatre cents pièces de théâtre, et cette facilité littéraire en fit un petit rival de Lope. Des quatre-vingts drames environ qui ont survécu, *Mas pesa el rey que la sangre* présente la tradition de loyauté envers le roi avec une force extraordinaire, surtout dans les dernières scènes, et dans *Reinar después de morir* Guevara fait entendre une note sentimentale très rare dans le théâtre espagnol. Aujourd'hui on se souvient de lui à cause de *El Diablo cojuelo* (1641), où se trouvent notées les observations prises pendant un voyage aérien par un étudiant qui délivre le diable boiteux enfermé dans une bouteille, et à qui, en récompense, il est permis de jeter un coup d'œil sur la vie des cours et des bas quartiers. Le Sage, dans son *Diable boiteux*, a grandement amélioré cette conception première; l'original, néan-

moins, est plein d'humour, et le style en est pittoresque et fort.

Deux épigones de Lope de Vega ne doivent pas nous arrêter. L'un est Geronimo de Villayzan (1604-1633), qui mourut jeune, laissant de bonnes promesses dans *Sufrir mas por querer mas* et *A gran daño gran remedio;* l'autre est Cristobal de Monroy y Silva (1612-1649), l'auteur d'une refonte de *Fuente Ovejuna* de Lope, et de *El Ofensor de si mismo,* pièce où il déploie un talent agréable. Un dramaturge de cette école fut Juan Perez de Montalvan (1602-1638), fils de ce libraire du roi, Alonso Perez, qui, ayant réédité (sans en avoir le droit) le *Buscon* de Quevedo, fut poursuivi par l'auteur et condamné par les tribunaux. Plus tard les démêlés de Montalvan et Quevedo furent fréquents. Montalvan publia en 1632 *Para Todos,* œuvre anodine que Quevedo critiqua d'une manière cinglante dans la *Perinola* (1633), où, après s'être moqué de l'ascendance juive de son adversaire, il prophétisa que Montalvan (pour lui donner le nom qu'il prenait) mourrait fou. La sinistre prédiction se réalisa. Mais auparavant, Quevedo fut grossièrement outragé dans *El Tribunal de la Iusta Vengança* (1635), livre publié sous le pseudonyme d'Arnaldo Franco-Furt. Montalvan y est-il pour quelque chose? C'est possible : les preuves manquent.

Montalvan passe pour être l'auteur d'un poème, *Orfeo en lengua castellana* (1624), écrit pour rivaliser avec Jauregui, et l'on prétend que cette œuvre fut une improvisation de Lope pour lancer son favori. Notons d'abord que le favori n'avait pas besoin d'être lancé, puisqu'il avait débuté en 1619 avec sa pièce, *Morir y disimular :* remarquons ensuite que l'*Orfeo* ne rappelle pas plus la manière de Lope que l'*Endimion* (1627) de Marcelo

Diaz Callecerrada. Quoi qu'il en soit, l'*Orfeo* fit connaître le nom de Montalvan, et lui valut une pension d'un admirateur péruvien. On s'aperçoit en lisant le théâtre (1635-1638) de ce jeune prêtre qu'il eut le flair des possibilités dramatiques, mais il écrit trop hâtivement, avec plus d'ambition que d'originalité. Quelques-unes de ses œuvres eurent en leur temps un grand succès : par exemple, les *Sucessos y Prodigios de Amor, en Ocho novelas exemplares* (1624). Tout cela est mort, et de ses pièces de théâtre rien ne survit sauf *Los Amantes de Teruel* dont la lecture intéresse encore.

Ces amants de Teruel furent aussi mis à la scène par un homme de génie dont le pseudonyme — Tirso de Molina (1571?-1648) — a complètement obscurci le nom réel, Gabriel Tellez. On dit que, né à Madrid, il étudia à Alcalá de Henares; il fit profession dans l'ordre de la Merci le 21 janvier 1601; en 1610 on le cite comme dramaturge; en 1615 il partit en mission pour Saint-Domingue, dont il devient *definidor general*, titre qu'il porte à Guadalajara où nous le trouvons en 1618. Fixé à Madrid, en 1620 il dédia à Lope *La villana de Vallecas*, et l'année suivante Lope lui dédia, peu chaleureusement d'ailleurs, *Lo fingido verdadero;* mais les relations entre ces deux grands hommes n'étaient guère cordiales. En 1622 Tirso concourut aux fêtes en l'honneur de saint Isidore, mais n'y obtint pas même une mention; en 1626 il fut nommé supérieur du couvent de Trujillo, poste qu'il occupa seulement pendant quelques mois; au printemps de 1632 il devint chroniqueur de son ordre, puis *definidor* de la province de Castille; en 1645 il fut élu supérieur du couvent de Soria où il mourut le 12 mars 1648. Son théâtre fut publié d'une façon confuse : la première partie en 1627, la deuxième en 1635, la

troisième en 1634, la quatrième en 1635, et la cinquième en 1636. Un sixième volume promis par l'auteur n'a pas paru; il n'y a que onze pièces dans la cinquième partie; huit pièces dans la deuxième partie ne seraient pas de lui ou, tout au moins, pas exclusivement de lui. Sa popularité déclinait déjà en 1635; il cessa d'écrire pour le théâtre vers 1638. De plus de quatre cents pièces qu'on lui attribue, quatre-vingt-six nous sont parvenues.

Nous n'avons pas à nous occuper de l'histoire inédite de son ordre, de la généalogie de la maison du comte de Sástago (1640), ni de la *Vida de la Santa Madre Dª Maria de Cerbellon* qu'on a publiée tout récemment. Le premier volume imprimé de Tirso a pour titre *Cigarrales de Toledo* (1624), d'après un terme local désignant une habitation d'été, élevée dans un verger. C'est un recueil de contes et de vers récités pendant les cinq jours de fête qui suivirent un mariage. Tirso annonce des histoires et des poèmes pour vingt jours, mais il s'interrompt au cinquième avec la promesse d'une suite qui ne parut jamais. L'influence italienne y est évidente, et l'on a signalé la relation entre *Los tres maridos* et un conte en vers dans le *Mambriano* de l'Aveugle de Ferrare (Francesco Bello), mais le véritable intérêt du volume est dans les trois pièces qu'il contient : *Como han de ser amigos*, *El celoso prudente* et surtout *El Vergonzoso en Palacio*. Un second recueil intitulé *Deleitar aprovechando* (1635) contient trois récits pieux de mince mérite et plusieurs *autos*, dont l'un, *El Colmenero divino*, est le meilleur essai de Tirso dans ce genre. Bien plus élevé est un autre drame qu'il faut classer comme drame religieux, *El Condenado por desconfiado*, où le vieux conflit entre le libre arbitre et la prédestination est traité avec une sombre énergie : cependant la

pièce qui a donné à Tirso une célébrité universelle est *El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra*, qui parut pour la première fois (1630) dans un recueil de « douze pièces nouvelles par Lope de Vega Carpio, et autres auteurs ». La pièce y porte le nom de Tirso de Molina, mais il est curieux qu'elle ne se trouve pas dans les éditions autorisées, et d'excellents critiques, tels que M. Farinelli, se sont demandé si réellement Tirso en est l'auteur. La découverte en 1878 d'une nouvelle version qui porte le nom de Calderon, a pu donner lieu à des hésitations que l'argumentation pénétrante de M. Farinelli a renforcées. Mais jusqu'ici on a considéré Tirso comme le créateur du type de Don Juan, que Mozart, le plus athénien des musiciens, a rendu familier au monde entier. Les érudits nous en signalent des réincarnations depuis Dorimond, Villiers et Molière jusqu'à Byron, Zorrilla et Flaubert, mais aucune n'a réussi à égaler l'intrépidité patricienne de l'original. Créer un type universel, survivre à tous ses concurrents, accomplir avec des mots ce que Mozart a exprimé avec des notes, c'est se classer parmi les grands créateurs de tous les temps.

Tirso de Molina, qui excella dans les pièces tragiques et sombres ou dans le drame historique (*La Prudencia en la Muger*, par exemple) était aussi un maître dans la comédie légère. Il le prouva dans *El Vergonzoso en Palacio*, où le timide à la Cour, Mireno, est peint avec délicatesse ; dans *Don Gil de las calzas verdes*, où l'attitude de Juana envers Elvira et Don Gil est un modèle d'ingéniosité gaie ; dans le trio comique de *La Villana de Vallecas* et dans la présentation de l'hypocrisie onctueuse qui fait le charme de *Marta la piadosa*. Tirso manque de pruderie ; il a, par contre, de l'imagination,

le sens des réalités, la science de l'effet dramatique. Il crée des caractères, et ses femmes, moins nobles peut-être que celles de Lope, sont plus réelles dans leur abandon séduisant. Il sacrifie parfois au gongorisme, mais rarement. Négligé pendant longtemps, il a eu, comme Lope, une renaissance, et sa renommée, comme celle de Lope, ne cesse de croître. Nous savons que Montfleury emprunta *La Dame médecin* à *El Amor medico* de Tirso et que Scarron tira quelques scènes de *Jodelet duelliste;* ce qui est plus étonnant c'est que, de son vivant, Tirso fut adapté pour le théâtre de Londres, car, selon M. Stiefel, l'*Opportunity* (1634) de Shirley est basée sur *El Castigo del penseque* (1613). Et, en Espagne, avant et après Calderon, bon nombre de dramaturges se servirent librement des richesses de Tirso de Molina.

Parmi les auteurs dramatiques nous ne pouvons que mentionner le Sévillan Diego Ximenez de Enciso (1585-1633), dont *El principe Don Carlos* aurait suggéré quelques traits de *La vida es sueño* de Calderon; Felipe Godinez (1588-1624), prêtre de descendance et de sympathies juives, victime de l'Inquisition, auteur de *Aun de noche alumbra el sol;* le courtisan Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), dont *El marido hace muger, y el trato muda costumbre* fut utilisé par Molière dans *L'École des Maris*, et dont *Los Empeños del mentir* furent mis à contribution par Le Sage dans *Gil Blas*; Luis de Belmonte Bermudez (1587?-1650?), qui fut quelque peu aventurier en Amérique, audacieux continuateur (dit-on) du *Coloquio de los perros* de Cervantes, poète dont *La Hispalica* attend encore un éditeur, dramaturge à qui l'on a attribué *El Diablo predicador*, pièce fameuse basée sur une pièce inédite de Lope, *Fray*

Diablo; et le Tolédan Luis Quiñones de Benavente (1589?-1651) dont le volume de *Jocoseria* (1645) contient des intermèdes tels que *El Borracho* et *Guardainfante*, que Ramon de la Cruz ne put surpasser. Beaumarchais a-t-il lu *El Borracho* avant d'écrire *Le Barbier de Séville*? On a été tenté de le croire.

D'un naturel plus grave, Antonio Mira de Amescua (1578?-1644) n'excellait pas moins dans les *autos sacramentales* que dans les comédies. Maître d'une diction riche et forte, il posséda à un haut degré le don de fantaisie inventive. Sans sa comédie dévote, *El Esclavo del demonio*, nous n'aurions peut-être pas *La Devocion de la Cruz* de Calderon, et le *Caer para levantar* de Moreto n'existerait assurément pas. Corneille et Calderon sont-ils redevables à *La Rueda de la fortuna* de notre auteur? Ce n'est pas certain; mais le fait que le *Don Bernardo de la Cabrera* et le *Bélisaire* de Rotrou dérivent, l'un de *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, l'autre de *El exemplo mayor de la desdicha, y capitan Belisario*, est une double preuve de la popularité dont Mira de Amescua jouit à l'étranger.

Un talent très original se rencontre chez le Mexicain bossu Juan Ruiz de Alarcon (1581?-1639), qui étudia à Salamanque en 1600, retourna en Amérique en 1609, puis regagna l'Espagne en 1611. Sa première pièce, *El semejante de si mismo*, basée sur le *Curioso impertinente* de Cervantes, fit connaître, puis envier et haïr l'auteur, bien que le succès n'en fût pas grand. Cristobal Suarez de Figueroa (1571?-1645?), l'auteur de *La Constante Amarilis* (1609) et du poème épique *España defendida* (1612), esprit médiocre et hargneux, appela Ruiz de Alarcon « un singe déguisé en homme, un bossu impudent, un grotesque estropié ». Lope de Vega et d'autres

dramaturges suivirent cet exemple de bon goût. Certes le bossu était loin d'être beau, mais comme il était méchant, il se vengea par la riposte foudroyante et inoubliable que l'on trouve dans *Los pechos privilegiados*. D'ailleurs ces misères ne lui nuirent pas dans sa carrière; en 1626 il fut nommé membre du Conseil des Indes : des recueils de ses pièces furent publiés en 1628 et en 1634.

Si l'on compare Ruiz de Alarcon à ses rivaux, il fut presque stérile, car le nombre de ses pièces ne s'élève pas à trente, même en comptant les pièces douteuses qui lui sont attribuées. Mais, en revanche, aucun dramaturge espagnol ne se laisse mieux lire; il n'en est aucun dont l'œuvre soit d'une perfection aussi constante. Certains dramaturges contemporains le surpassent à plusieurs égards : Lope est supérieur pour l'invention, Tirso pour la force, Calderon pour le charme. La personnalité si marquée du génie de Ruiz de Alarcon — l'*extrañeza* dont parle Montalvan — fait presque qu'on l'apprécie mieux à l'étranger qu'en Espagne. Corneille a basé la tragédie française sur *Las Mocedades del Cid* de Castro : il a basé la comédie française sur *La Verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcon qu'il adapta sous ce titre : *Le Menteur*. Tandis que, dans *Las Paredes oyen* et dans *El Examen de maridos*, Ruiz de Alarcon renouvelle le triomphe de *La Verdad sospechosa*, il donne d'admirables exemples de pièces plus nationales dans *El Tejedor de Segovia* et dans *Ganar Amigos*, dont on trouve de légères réminiscences dans l'*Hernani* de Victor Hugo. Il se distingue surtout par sa puissance à créer des caractères et par ses hautes intentions morales; son dialogue, plein d'esprit et de verve, est le triomphe de la bonne langue. C'est cette note si personnelle et ce

rare équilibre qui le placent à peine au-dessous et légèrement à part des deux ou trois plus éminents dramaturges espagnols.

Si, dans le talent de Ruiz de Alarcon, il est un élément exotique, l'*españolismo* est la note du génie de Pedro Calderon de la Barca (1600-1681); cependant il avait du sang flamand par sa mère, qui se réclamait des de Mon, du Hainaut. Elevé au collège des jésuites à Madrid, il passa à Salamanque où il étudia la théologie en vue de prendre une chapellenie dont sa famille avait la disposition. Renonçant à ce projet, il vint à Madrid, obtint un troisième prix au concours littéraire institué en 1622 en l'honneur de saint Isidore, et fut complimenté publiquement par Lope de Vega qui le loua « de gagner dans ses tendres années les lauriers que le temps accorde d'ordinaire aux cheveux blancs ». Il ne tarda pas à s'essayer au théâtre. Nous en avons des nouvelles en 1629. Son frère Diego avait été traîtreusement poignardé par le comédien Pedro de Villegas († après 1638), qui chercha un refuge dans le couvent des nonnes trinitaires; Calderon et ses amis envahirent le cloître pour arrêter le coupable, et furent accusés d'avoir maltraité les religieuses. Hortensio de Paravicino, prédicateur gongoriste, tonnait contre les sacrilèges; Calderon riposta dans *El Principe constante* en se moquant d'un « sermon de Barbarie » et du « babil hortensique », puis fut emprisonné. En 1640 il eut encore un démêlé avec un comédien pendant une répétition et n'eut pas à s'en vanter. En 1636 Calderon ravit la cour par *Los tres mayores prodigios*, intermède des plus médiocres, et en 1637 il fut fait chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il servit contre les Catalans en 1640,

fut envoyé en mission militaire à Madrid en 1641, et prit sa retraite en 1642; en 1645 on lui accorda une pension mensuelle de trente couronnes d'or, dont le paiement fut plus d'une fois en retard. Sa maîtresse, mère de son fils Pedro José, mourut en 1648, et à cette époque Calderon tomba gravement malade. Il se tourna vers la religion, se fit ordonner en 1651, et, ne recevant pas une nomination à Tolède qu'il avait espérée, déclara qu'il n'écrirait plus pour le théâtre. Il fut apaisé en 1658 par sa nomination comme chapelain de la chapelle des *Reyes Nuevos* à Tolède; en 1663 il devint aumônier honoraire de Philippe IV, et dans cette même année il entra dans la congrégation de Saint-Pierre qui l'élut supérieur en 1666. Il continua à écrire pour le théâtre royal pendant le règne de Philippe IV et celui de son piètre successeur. Un an seulement avant sa mort, il célébrait encore dans son *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* (3 mars 1680), le mariage de Charles II avec Marie-Louise d'Orléans. Il mourut en laissant inachevé un *auto*, le jour de la Pentecôte (25 mai 1681). Deux volumes de son théâtre avaient paru en 1636 et 1637 par les soins de son frère José, et sans doute avec l'assentiment de l'auteur; sans en avoir l'air, il approuva la publication d'une troisième partie (1664) par Sebastian Ventura de Vergara Salcedo, son ami intime; le prologue qu'il écrivit pour la quatrième partie (1672?), porte à croire qu'il l'approuvait également. Par contre il désavoua énergiquement la cinquième partie (1677). Lui-même publia les douze *Autos sacramentales, alegoricos y historiales* (1677). C'était peut-être la seule partie de son théâtre qui l'intéressait réellement; mais, par bonheur, en 1680 il dut dresser une liste de ses pièces profanes pour le septième duc de Veragua (1651-1710),

et c'est d'après ce document que Juan de Vera Tassis y Villarroel († après 1701) publia l'édition posthume (1682-1683-1684-1691). Au total nous possédons de Calderon environ cent vingt pièces, quatre-vingts *autos* et une vingtaine d'*entremeses*. *jacaras*, et autres pièces de genre inférieur.

Heureux pendant sa vie, Calderon le fut encore après sa mort. De la mort de Lope de Vega à la fin du XVIIe siècle, Calderon fut le souverain du théâtre espagnol, et sa vogue fut bien plus durable que celle de Lope. On le jouait encore au XVIIIe siècle, et bien qu'il ait subi une éclipse temporaire, il profita plus que personne du mouvement romantique du XIXe siècle. Shelley eut entre les mains les dramcs de Calderon, les lut avec « un étonnement et un délice incomparables ». et fut, comme il le dit, tenté « de jeter sur leurs formes parfaites le voile gris de mes mots ». Le voile gris du grand poète panthéiste augmente peut-être la beauté des vers qui grisaient des cerveaux autrement calmes que celui de Shelley. Gœthe en fut ému jusqu'aux larmes, et bien qu'il ait finalement compris combien cette idolâtrie de Calderon était imprudente, il ne cessa jamais d'admirer le seul poète espagnol qu'il connût vraiment. Des hommes comme Schack et Schmidt se consacrèrent à exalter Calderon, et une opinion personnelle se convertit en dogme. Une part de cette admiration ne fut qu'une affectation : c'était le cas pour Verlaine, qui allait traduire Gongora, qui plaçait Calderon au-dessus de Shakespeare, et qui mourut sans avoir lu ni Gongora ni Calderon, « s'étant arrêté juste aux éléments de la grammaire espagnole », dit gaîment son biographe. Mais, dans son ensemble, l'admiration pour Calderon était sincère, justifiée, et surtout explicable. Les éditions

de Lope de Vega et de Tirso de Molina étaient inaccessibles : des éditions de Calderon se trouvaient partout, et l'on ne pouvait deviner que Calderon, si grand qu'il soit, n'a ni la fraîcheur et la variété de Lope, ni la puissance créatrice et l'ampleur de conception de Tirso. Il est certainement trop brillant pour être classé comme un simple disciple de Lope, car il atteint des hauteurs métaphysiques auxquelles Lope ne s'élève jamais; cependant, comme dramaturge, il ne fit que cultiver le champ que Lope avait ensemencé.

Il ne chercha pas à innover, et c'est là une preuve de bon jugement. Il aurait écrit une *Apologia de la Comedia* qui a disparu, mais il ne semble pas avoir eu des théories personnelles sur l'art dramatique. Il travailla d'après la pratique de Lope, lui empruntant ses idées, ses personnages, sa construction. Dans des accès de paresse il n'hésita pas à insérer dans ses pièces des scènes entières prises à certains de ses prédécesseurs : le deuxième acte de *Los Cabellos de Absalon* est emprunté presque mot pour mot au troisième acte de *La Venganza de Tamar* de Tirso. On sait, d'ailleurs, que Calderon a largement mis Tirso à contribution dans *A secreto agravio secreta venganza*, dans *El Encanto sin encanto*, dans *El Secreto a voces*, peut-être aussi, comme M. Stiefel l'a suggéré, dans *La Dama duende* et dans *Casa con dos puertas mala es de guardar*. On sait aussi que Calderon a contracté des dettes sérieuses envers Mira de Amescua et envers Lope. Cela indique une certaine pauvreté d'invention, mais ce qui est plus grave c'est que Calderon ne réussit pas souvent à créer des caractères. Il y a de magnifiques exceptions, comme dans *El Alcalde de Zalamea :* ce qui n'était qu'une esquisse de Lope s'est métamorphosé en un drame

émouvant, plein de force et de passion. Evidemment, mais la conception des caractères est de Lope. Gœthe découvrit le point faible quand il remarqua que les personnages de Calderon se ressemblent comme des soldats de plomb fondus dans le même moule : sans doute l'expression dépasse-t-elle un peu la pensée de Gœthe, mais au fond la critique est juste. Lope et Tirso, nous l'avons dit, sont supérieurs à Calderon pour l'aisance et la vérité, mais nul ne l'égale dans l'habileté technique ni dans les superbes morceaux lyriques, comme le monologue de Justina dans *El Magico prodigioso*.

De tels passages font peut-être plus d'effet à la lecture qu'à la scène, et Calderon a bien soin de donner à ses pièces un intérêt plus populaire. Il le trouve dans ces trois sentiments : la loyauté personnelle envers le roi, une absolue dévotion à l'Église, et le point d'honneur. Poète essentiellement courtisan, Calderon devient le porte-parole de toute une nation quand il déifie le roi dans *El Principe constante*, dans *La Banda y la flor*, dans *Guardate del agua mansa*, et dans d'autres pièces. On a parlé des « flatteries de Calderon pour les grands » : pas pour « les grands » en général, seulement pour le roi. La noblesse occupait de hautes positions officielles, exerçait personnellement une certaine influence, mais comptait beaucoup moins qu'un étranger ne peut se le figurer dans un pays où la moitié de la population était noble. Tout le respect se concentrait sur la personne de l'Oint du Seigneur, et s'était transformé en une sorte de passion comparable aux exagérations des romans de chevalerie. Une Église qui avait inspiré une lutte de sept siècles contre les Maures, et qui avait rejeté au delà des Pyrénées le flot envahisseur de la Réforme était inévitablement regardée comme l'unique autorité morale.

Enfin le point d'honneur est une dégénérescence de l'idéal chevaleresque, le motif de la vie, accepté universellement par la société contemporaine. Voilà la grande valeur du théâtre de Calderon. Il personnifie toutes les idées de son temps, en les embellissant avec sa riche fantaisie, son imagination romanesque, son trésor de mélodie verbale. Ne supposons pas que c'est Calderon qui a introduit cette attitude envers le roi; elle existait avant lui, il l'a présentée d'une façon plus emphatique, et ses successeurs l'ont accentuée encore. De même pour le point d'honneur — la vengeance exercée par des maris, des pères et des frères, quand les femmes étaient trouvées dans des situations compromettantes, Lope de Vega, lui aussi, a écrit un *Medico de su honra* qui a été complètement obscurci par *El Medico de su honra* de Calderon. Mais ici, comme dans *A secreto agravio secreta venganza*, Calderon se contente de pousser plus loin la convention. C'est une nature douce et humaine qui n'approuve pas ces vengeances féroces, qui les blâme même dans *No siempre lo peor es cierto* et dans *El Pintor de su deshonra*. Comment peut-il communiquer à ses créations dramatiques une émotion qu'il est incapable de sentir? Il ne le fait pas. Ses héros n'ont rien de la sublime jalousie d'Othello : ils tuent de sang-froid leurs victimes, comme s'ils accomplissaient un acte dû à l'amour-propre d'hommes du monde placés dans une position ridicule, et cela nous laisse froids.

Exception faite des pièces comme *Amar despues de la muerte* et *El mayor monstruo los zelos*, Calderon ne fait pas de grandes tragédies, mais plutôt de belles scènes avec des traits tragiques, de magnifiques exercices de littérature. Par contre, il réussit invariablement dans les *comedias de capa y espada*, comédies de

mœurs contemporaines. C'est encore une convention, si l'on veut, mais c'est une convention à laquelle le génie de Calderon s'adapte naturellement. Que d'esprit, que d'adresse technique dans ses merveilleuses combinaisons d'intrigue, de scènes étincelantes où de belles dames et des gentilshommes galants défilent sans cesse, toujours les mêmes mais toujours différents ! Un peu de lourdeur dans les *graciosos*, la plaisanterie un peu trop forcée quand il s'agit des personnages comiques ; on voit que Calderon est courtisan, et qu'il ne pouvait pas s'intéresser aux gens de bas étage. Il reconnaît volontiers ses défauts, les défauts qu'on a tant admirés. Dans *No ay burlas con el amor* il se moque de sa propre ingéniosité, dans *Qual es mayor perfeccion* il se moque de ses essors gongoresques : il admet volontiers que c'est de l'artifice scénique et verbal. Mais quel artiste charmant! Quels tableaux vifs et variés, pittoresques et intéressants, de la vie contemporaine dans certains milieux! Les caractères sont plutôt des types que des personnages, soit; mais c'est en cela même que réside la valeur de l'œuvre de Calderon. Il ne dépeint pas souvent la nature universelle, il dépeint les mœurs d'une société à une certaine phase de son développement — société insouciante, gaie, égoïste, paresseuse, galante, en pleine décadence — et il le fait avec un brillant et un coloris incomparables.

Et ce n'est pas là encore le point culminant de son génie. C'est dans les *autos sacramentales* que Calderon est absolument sans égal. Qu'est-ce qu'un *auto sacramental*? C'est un exposé dramatisé (en un acte) du Mystère de la Sainte-Eucharistie, qu'on jouait en plein air, le jour de la Fête-Dieu. Ce genre de drame semble créé, dirait-on, pour la plus grande gloire de Calderon.

Les défauts de son théâtre profane deviennent vertus dans les *autos*, où les abstractions s'expriment avec la plus noble poésie, où l'au-delà est amené sur la terre, et où une miraculeuse ingéniosité embellit les subtilités doctrinales. Affirmer que Calderon est sublime dans les *autos* — dans *El divino Orfeo* surtout — semble impliquer une certaine faiblesse dans ses drames profanes. La monotonie de ses pièces sacramentelles pourrait passer pour un défaut inhérent au genre, si ce n'était là la note caractéristique de l'ensemble de son théâtre. S'il y a de la monotonie dans les *autos*, elle se rachète par les éclats de poésie sublime, la puissance subtile de l'allégorie, l'accent impressionnant d'une foi concrète en même temps que mystique. Cet exploit, d'une difficulté immense, Calderon l'a répété plus de soixante-dix fois. Les *autos* persistèrent à la scène jusqu'en 1765, mais leur plus haute inspiration disparut avec Calderon, qui peut être considéré à peu près littéralement comme leur créateur.

Lope de Vega incarne le génie de la nation; Calderon exprime le génie d'une époque : il est Espagnol jusqu'aux moelles, mais c'est un Espagnol du XVIIe siècle, courtisan réfractaire aux contrastes picaresques qui donnent tant de variété au théâtre de Lope et de Tirso de Molina. Son théâtre est, en quelque sorte, l'apothéose de son siècle. Peut-être aurait-il fait mieux sans le patronage de la cour : si ce fut un bonheur pour l'homme de devenir le favori de Philippe IV, ce fut un désastre pour l'artiste d'être obligé de composer ces *comedias palaciegas* où le dramaturge devait écrire en vue de la mise en scène. Toutefois Calderon est le plus grand poète espagnol qui ait eu recours à la forme dramatique. FitzGerald déclarait que le discours d'Isabel, dans *El Alcalde de Zalamea*, est « digne de l'Antigone grecque ». Si Calderon s'était

maintenu constamment à ce niveau, il se classerait parmi les plus grands maîtres de tous les temps et de tous les pays ; sa race, sa foi, son milieu spécial l'empêchèrent de devenir un dramaturge universel, mais il est au premier rang des dramaturges nationaux.

Pourtant il n'était pas si national que des étrangers ne cherchassent à l'exploiter. Ainsi d'Ouville adapta le sujet de *La Dama duende* dans *L'Inconnu* ou *L'Esprit follet*, qui reparaît dans *La Dame invisible* de Thomas Corneille et de Hauteroche aussi bien que dans *The Parson's Wedding* de Killigrew ; l'*Evening's Love* de Dryden est emprunté à travers la version de *El Astrologo fingido* due à Thomas Corneille, qui fut loin de borner là ses emprunts. C'est ainsi que *El Alcaide de si mismo* devient *Le Geôlier de soi-même*, que *Hombre pobre todo es trazas* devient *Le Galant doublé* (d'où Colley Cibber tira *The Double Gallant*), que *Amar despues de la muerte* est utilisé dans *Les Illustres Ennemis*, et que *Les Engagements du hasard* sont une combinaison de *Los Empeños de un acaso* et de *Casa con dos puertas mala es de guardar*. De même Quinault tira *Le Fantôme amoureux* (source d'une faible pièce de Lower) de *El Galan fantasma*, et *L'Amant indiscret* de *El Escondido y la Tapada*. Dans *Le Gardien de soi-même* et dans *La fausse Apparence*, Scarron utilisa *El Alcaide de si mismo* et *No siempre lo peor es cierto*, et en collaborant avec Tristan il prit des *Lances de amor y fortuna* cette pièce, *Les coups de l'amour*, que Quinault eut l'effronterie de publier sous son propre nom. Nous ne nous engagerons point dans le débat relatif à cette question : Corneille, dans *Héraclius*, a-t-il emprunté à Calderon, Calderon, dans *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, a-t-il emprunté à Corneille, ou ces deux pièces dérivent-elles de *La Rueda de la Fortuna*

(1604) de Mira de Amescua? On prétend que Corneille trouva des idées pour sa *Théodore* dans *Los dos amantes del cielo*, et quant à Molière il y a des rapprochements à faire entre l'Armande de *L'Étourdi* et la Beatriz de *No ay burlas con el amor*. Le *Dom César Ursin* de Le Sage n'est qu'une adaptation de *Peor está que estaba*, pièce adaptée en anglais par le comte de Bristol (1612-1677) qui se servit aussi de *Mejor está que estaba*, puis de *No siempre lo peor es cierto* dans *Elvira*, la seule de ses trois comédies qui nous soit parvenue. Notons, enfin, *The Gentleman Dancing Master* de Wycherley, qui est une adaptation de *El Maestro de danzar*. Les imitations de Calderon eurent du succès même quand Calderon se bornait à imiter ses devanciers. Ainsi, son *Secreto a vozes* vient de *Amar por arte mayor* de Tirso, et son *Gustos y disgustos son no mas que imaginacion* lui est suggéré par la *Comedia de la Reina Maria* de Lope : c'est avec les refontes de Calderon que Gozzi a composé *Il publico secreto* et *Le due notti affamose, ossia gl'ingumi dell'imaginazione*. L'*Isabella eller tre Aftener ved Hoffet* (1829) de Heiberg contient une scène empruntée au *Secreto a vozes*, bien que l'intrigue suive de près *El Perro del hortelano* de Lope. Ces deux pièces espagnoles furent aussi la base de *The Humours of the Court*, œuvre charmante d'un poète contemporain, M. Robert Bridges, qui a lui-même loyalement indiqué les légers points de ressemblance entre *The Christian Captives* et *El principe constante*, drame qu'il a aussi utilisé (en même temps qu'une autre pièce de Calderon, *El Monstruo de los Jardines*) dans *Achilles in Scyros*. Mais à quoi bon accumuler des preuves d'une popularité si éclatante et si prolongée qu'on ne saurait la mettre en doute? Remarquons seulement, pour en finir, que ce n'est que des

données des drames de Calderon que l'on peut se servir : il a un accent personnel, une mise en œuvre, qui ne sauraient être dénationalisés. On l'a trop loué, sans doute : gardons-nous, par réaction, de le diminuer. Il est toujours un sublime poète catholique dans la mesure où la poésie et le catholicisme étaient compris par les Espagnols du XVIIe siècle, un artiste ravissant d'une saveur locale intense, exerçant son génie dans des formes exclusivement locales.

Calderon survécut longtemps à son jeune contemporain FRANCISCO DE ROXAS ZORRILLA (1607-1648), dont le théâtre s'imprima en 1640 et 1645 : la mort l'empêcha de publier la troisième partie qu'il avait promise. Il est connu surtout par *Del rey abajo, ninguno*, qui ne parut qu'en 1650, et a été souvent réimprimé sous les titres de *El Labrador mas honrado,* de *Garcia del Castañar* ou de *El Conde de Orgaz*. Quoiqu'on y trouve des réminiscences de Lope, de Tirso et de Velez de Guevara, ce drame empoignant révèle un talent plein de force originale. L'intrigue en est des plus simples. Le gentilhomme campagnard Garcia, croyant que c'est le roi qui convoîte sa femme, décide qu'il la tuera, bien qu'elle soit innocente; puis, sachant que le coupable est un courtisan nommé Mendo, il tue celui-ci dans le palais, en déclarant que *Del rey abajo, ninguno* — au-dessous du roi, personne — ne saurait l'insulter impunément. Roxas Zorrilla a fait peut-être de meilleures pièces et en a fait certainement de pires. Son goût est très capricieux, et son style est gâté parfois par le gongorisme, par exemple dans *Los Encantos de Medea* et dans *Los trabajos de Tobias*, mais c'est là une concession à une mode dont il se moque ailleurs. Son dialogue plein

de naturel et d'esprit se voit avantageusement dans *Lo que son mugeres* et dans *Entre bobos anda el juego*, pièce qui a servi à Thomas Corneille pour *Don Bertrand de Cigarral* et à Scarron pour *Dom Japhet d'Arménie*. *Les Illustres Ennemis* de Thomas Corneille, *Les Généreux Ennemis* de Boisrobert et *L'Écolier de Salamanque* de Scarron dérivent tous de *Obligados y Ofendidos;* en outre Scarron fit *Jodelet ou le Maistre Valet* d'après *Donde ay agravios no ay zelos* et utilisa dans *Jodelet duelliste* deux pièces de Roxas Zorrilla, *La traycion busca castigo* et *No ay amigo para amigo* (pour ne pas parler du *No ay peor sordo* de Tirso qui y passa aussi); enfin le *Venceslas* de Rotrou doit beaucoup au *No ay ser padre siendo rey* de Roxas Zorrilla, pour qui toutes ces imitations sont autant d'hommages flatteurs.

Doué d'un goût fin, Agustin Moreto y Cavana (1618-1669) était un talent paresseux qui refit les pièces de ses prédécesseurs en les améliorant d'une façon magistrale. Il avait déjà reçu les ordres mineurs en 1642; un volume de ses pièces parut en 1654 : entre cette date et 1657, Moreto se fit prêtre, devint chapelain du cardinal Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665), et résida à l'hôpital de Tolède : pourtant il continua d'écrire pour le théâtre, croit-on, puisqu'il laissa inachevé *Sancta Rosa del Peru*, pièce que Pedro Francisco de Lanini termina. Nous ne pouvons qu'indiquer très sommairement quelques-unes des sources de Moreto. C'est de *El Esclavo del demonio* de Mira de Amescua que Moreto, en collaboration avec Matos Fragoso et Cancer, a tiré *Caer para levantar*. Il écrivit *La ocasion hace el ladron* et *El Parecido* sous l'influence de *La Villana de Vallecas* et *El castigo del penseque* de Tirso; il fit *El Principe prodigioso* d'après *El Capitan prodigioso y Principe*

de Transilvania de Velez de Guevara; il composa *Hasta el fin nadie es dichoso* et *El Bruto de Babilonia* d'après *Los hermanos enemigos* et *Las Maravillas de Babilonia* de Guillen de Castro. Mais il puise surtout dans Lope de Vega; il tire *La Adultera penitente* de *El Prodigio de Etiopia*, *El Principe Perseguido* de *El Gran Duque de Moscovia*, *Como se vengan los nobles* de *El testimonio vengado, El Eneas de Dios y Caballero del Sacramento* de *El Caballero del Sacramento, El valiente justiciero* de *El rey don Pedro en Madrid o El Infanzon de Illescas* (attribué jadis à Tirso), et *De fuera vendrá quien de casa nos echará* de *Quando acá nos vino...* Parfois c'est une combinaison d'une dextérité remarquable. Dans *El Desden con el desden*, la plus célèbre des pièces de Moreto, on a trouvé des emprunts à diverses pièces de Lope : *La vengadora de las mugeres, La hermosa fea, De Cosario a Cosario* et peut-être — le fait est contesté — *Los Milagros del desprecio*. De ces éléments disparates est résulté un ensemble d'un tact exquis : l'intrigue est menée avec une finesse consommée, le dialogue étincelle d'esprit, les personnages sont délicieux de conviction. Une pareille réussite n'est pas l'effet du hasard : Molière lui-même échoua, en voulant, dans *La Princesse d'Elide,* renouveler l'exploit de Moreto, tout comme Gozzi échoua dans *La principessa filosofa*. Encore dans *El lindo don Diego*, suggéré par *El Narciso en su opinion* de Castro, Moreto a fixé le type du fat convaincu et irrésistible, et le dénouement est au nombre des chefs-d'œuvre de haute comédie. Nous ne nous arrêterons pas à la comédie dévote de Moreto; dans sa première manière, qui est la bonne, il est passé maître. C'est de sa pièce *Lo que puede la aprehension* que dérive *Le charme de la voix*

de Thomas Corneille, qui a tiré aussi *Le Baron d'Albittrac* de *La Tia y la Sobrina;* à *No puede ser,* refonte de *El mayor impossible* de Lope, John Crowne emprunta *Sir Courtly Nice,* et *El lindo don Diego* aurait influencé le *Jean de France* de Ludwig Holberg.

Parmi les disciples de Calderon, il faut mentionner Antonio Coello († 1652), qui, prétend-on, aurait collaboré avec Philippe IV pour *El Conde de Sex,* pièce qu'on a attribué à divers auteurs, notamment à Calderon lui-même. Est-elle de Coello, cette œuvre, *Los Empeños de seis horas,* qui, dans l'adaptation anglaise de Samuel Tuke, éblouit Pepys à un tel point qu'il juge *Othello* comme une « mesquinerie » à côté de la pièce espagnole? On l'attribue parfois à Calderon, et si la pièce n'est pas réellement de Coello, son titre à figurer dans l'histoire serait sensiblement amoindri. Pourtant d'autres noms s'imposent : Alvaro Cubillo de Aragon, dont on n'entend plus parler après 1660, est l'auteur de cette excellente pièce *Las Muñecas de Marcela,* de *La Perfecta casada,* autre belle œuvre, de *El Señor de Buenas Noches,* source de *La Comtesse d'Orgueil* de Thomas Corneille, et de *El Conde de Saldaña* (refonte de *Las Mocedades de Bernardo del Carpio* de Lope de Vega) qui est le titre donné par Le Sage à la pièce de Fabrice; le Portugais Juan de Matos Fragoso (1608-1688), qui plagia souvent Lope de Vega, mais jamais avec une plus heureuse audace qu'en faisant accepter comme une œuvre à lui *La Venganza en el despeño y Tyrano de Navarra,* source de *La Punizione nel precipizio* de Gozzi qui ignora sans doute le véritable original, *El Principe despeñado;* Geronimo de Cancer y Velasco († 1665) et Francisco Antonio de Monteser († 1668), qui excellaient dans les burlesques comme on peut voir dans *La muerte*

de Baldovinos du premier et *El Cauallero de Olmedo* du second; Fernando de Zarate y Castronovo (vers 1660), auteur de *La Presumida y la Hermosa,* comédie utilisée par Molière dans *Les Femmes savantes;* Francisco de Leyba Ramirez (1630-1676), originaire de Malaga, connu surtout par *La Dama presidente;* Manuel de Leon Marchante (1631-1680), habile faiseur de vers humoristiques et d'*entremeses* tels que l'*Abad de Campillo* et *El gato y la montera;* les frères Diego et José de Figueroa y Cordova (vers 1662), auteurs de *La Dama Capitan* d'où vient *La Fille Capitaine* de Montfleury, qui écrivit *La Femme juge et partie* en s'inspirant de *La Dama Corregidor* que Sebastian de Villaviciosa (vers 1663) composa avec la collaboration de Juan de Zavaleta, célèbre par sa laideur. Outre ses pièces, nous devons à Zavaleta (qui devint aveugle en 1664) le *Dia de fiesta por la mañana* (1654) et le *Dia de fiesta por la tarde* (1659), intéressants tableaux gâtés par des affectations de style.

La Judia de Toledo de Juan Bautista Diamante (1630?-1685?) est basée, paraît-il, sur *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua et sur l'*Alfonso Octavo* (1659) de ce bon poète, Luis de Ulloa Pereira († 1663?). Diamante est connu surtout pour *El Honrador de su Padre* (1658), adaptation du *Cid* de Corneille, dont un vers célèbre aurait suggéré le titre d'une autre pièce de Diamante : *El valor no tiene edad, y Sanson de Extremadura.* Parmi les dramaturges de cette époque on peut compter des femmes, telles la nonne portugaise, Sor Violante do Ceo (1601-1693) — dont deux pièces restent inédites et qu'il faut juger par ses *Rimas varias* (1646), parfois charmantes — et le *Fenix de Mexico,* la belle religieuse Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), imitatrice de Calderon dans l'*Auto sacramental del divino*

Narciso et *Los Empeños de una casa,* imitatrice de Góngora dans ses poésies (1689-1691-1700). dont le premier volume porte le titre bizarre de *Inundacion Castalida de la vnica Poetisa, Musa Dezima.* Enfin mentionnons Francisco Antonio de Bancés Candamo (1661-1704), dont l'œuvre la moins faible est précisément *El Esclavo en grillos de oro,* le drame qui lui attira tant d'ennuis, et Juan Claudio de la Hoz y Mota († 1714), l'auteur de *El Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla,* source de *Una Antigualla de Sevilla* du duc de Rivas et de *El Zapatero y el Rey* de José Zorrilla. Mais Hoz y Mota, comme la plupart de ceux que nous venons de nommer, est un talent plus souple qu'original.

Le dernier peut-être qui soit digne de louanges parmi les dramaturges de l'âge classique est Antonio de Solis (1610-1686), qui débuta en 1627 avec *Amor y obligacion,* pièce encore inédite. Dix ans plus tard il devint secrétaire du comte de Oropesa, et écrivit *Euridice y Orfeo* pour célébrer la naissance du fils de son Mécène. Dès lors son chemin fut facile : il obtint divers postes importants, et enfin fut nommé chroniqueur des Indes. Son théâtre (1681) le révèle comme disciple de Calderon : ce n'est pas un génie créateur, mais c'est un ouvrier intelligent et un versificateur gracieux, comme on le voit dans *Amor al uso,* pièce connue en France sous le titre de *Amour à la mode* que Scarron et Thomas Corneille donnèrent à leurs adaptations.

Dès son entrée dans les ordres en 1667, Solis cessa d'écrire pour le théâtre : sa renommée repose sur son *Historia de la conqvista de Mexico, poblacion y progressos de la America septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* (1684). C'est un bon travail historique, et il est intéressant de noter que, tandis que les vers

de Solis sont souvent gongoresques, sa prose est pure, bien que la douceur en soit fade parfois; c'est surtout à cette pureté que son histoire, traitant sur le ton patriotique d'événements pittoresques, doit d'avoir conservé son rang.

Le pittoresque ne manque pas non plus dans l'œuvre de son prédécesseur Francisco de Moncada (1585-1635), comte d'Osona, l'auteur de l'*Espedicion delos catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (1623). Gibbon, qui apprécia l'historien, dit mélancoliquement : « il ne cite jamais ses autorités ». Moncada s'appuie principalement sur la chronique de Ramon Muntaner, mais la forme démontre qu'il avait lu en manuscrit la *Guerra de Granada* de Mendoza. Diego Saavedra Faxardo (1584-1648) se révèle comme un excellent prosateur dans son *Idea de un principe politico christiano...* (1640?); le plus intéressant de ses écrits est la *Republica literaria*, dont la première édition intitulée *Juicio de Artes y Sciencias* (1655) fut publiée sous le nom de Claudio Antonio de Cabrera; la découverte du manuscrit autographe permet de restituer l'œuvre à Saavedra. L'absence de toute trace de *culteranismo* dans ses œuvres s'explique ordinairement par le fait qu'il vécut longtemps hors d'Espagne; néanmoins, comme le mal était fort répandu, on doit reconnaître chez Saavedra des qualités personnelles de résistance. Ce qui est fort étrange, c'est que dans la *Republica literaria* il ignore la *Célestine* et *Don Quichotte*.

Le Portugais Francisco Manoel de Mello (1608-1666?) s'adonne à la fois au *culteranismo* et au *conceptismo* dans son *Historia de los movimientos y separacion de Catalvña...* (1645), écrite en partie en prison, et publiée sous le pseudonyme de Clemente Libertino. Rival en

amour de Jean IV de Portugal, Mello fut emprisonné sous une fausse accusation de meurtre de 1644 à 1653, et exilé au Brésil en 1659. De même que Quevedo, il a un peu gaspillé son talent en voulant briller dans tous les genres, mais son histoire demeurera, car, malgré ses fautes de forme, le récit est intéressant comme témoignage d'un soldat qui prit part aux événements qu'il relate. Et ce n'est pas un mince honneur que de prendre rang parmi les classiques, en Espagne aussi bien qu'en Portugal.

C'est vers 1630 qu'aurait été forgé le *Centon epistolario*, composé de cent cinq lettres attribuées au bachelier Fernan Gomez de Cibdareal, médecin à la cour de Jean II : la première édition est datée de Burgos, 1499. La critique savante, surtout celle de Cuervo, a démontré que cette édition fut imprimée en Italie, et que le faussaire, peu expert en ancien castillan, puisa gauchement dans la chronique de Jean II en y mêlant maints italianismes. Tout semble indiquer que ledit bachelier n'exista jamais, et que la supercherie est due à Juan Antonio de Vera y Figueroa (1583?-1658), comte de la Roca, ambassadeur d'Espagne à Venise, qui s'imaginait accréditer l'ancienneté de sa famille par ces inventions mensongères. Rien n'est plus plaisant que les efforts de Pedro José Pidal et d'Amador de los Rios pour soutenir l'authenticité de cette mystification contre les arguments de Ticknor.

Passons aux œuvres vraiment authentiques des auteurs contemporains. Le prêtre sévillan Juan de Robles (1574-1649) discute avec goût les problèmes du style dans *El culto sevillano,* approuvé par Quevedo en 1631, bien qu'imprimé seulement en 1883; Geronimo Ezquerra de Rozas, mieux connu sous son nom de carmélite Fray

Geronimo de San Josef (1587?-1654) exposa avec éloquence sa conception de l'art de l'historien dans son *Genio de la historia* (1651); Jusepe Antonio Gonzalez de Salas (1588-1651) commenta la *Poétique* d'Aristote avec une rare sagacité dans sa *Nueva Idea de la tragedia antigua* (1633), livre riche en pensées ingénieuses, mais défiguré par une phraséologie encombrante.

La prose est presque toujours très pure dans les contes picaresques tels que *Alonso, Mozo de Muchos Amos* (1624-1626), roman dialogué du médecin Geronimo de Alcalá Yañez (1563-1632), et dans les autobiographies plus ou moins véridiques telles que celle du capitaine Alonso de Contreras (vers 1625), celle du capitaine Diego Duque de Estrada (1589-1647?) intitulée *Comentarios de el Desengañado de si mismo*, et celle de l'auteur anonyme de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez, hombre de buen humor* (1646), où percent, cependant, quelques traits d'ingéniosité puérile. De plus hautes qualités littéraires distinguent les œuvres du versatile Alonso Geronimo de Salas Barbadillo (1581-1635), dont *La Hyia de Celestina* (1612) fut traduite en français (1628) par le janséniste Claude Lancelot (1615?-1695), puis adaptée dans *Les Hypocrites* de Scarron, et enfin fondue dans une scène de *Tartufe*. Le plus intéressant des ouvrages de Salas Barbadillo, *El curioso, y sabio Alexandro fiscal, y juez de vidas agenas* (1634), pétillant d'esprit alerte, est trop peu connu hors d'Espagne. Alonso de Castillo Solorzano (1584?-1647?) plut grandement à Scarron, qui basa *Dom Japhet d'Arménie* sur la comédie intitulée *El marques del Cigarral*, prit son *Héritier ridicule ou La Dame intéressée* dans une autre pièce de Castillo Solorzano, *El Mayorazgo figura*, et tira des *Alivios de Casandra* (1640) trois des quatre contes intercalés dans

le *Roman comique.* Castillo Solorzano écrivit aussi plusieurs contes picaresques : *La Niña de los embustes; Teresa de Manzanares* (1632) et les *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), utilisés l'un et l'autre par Le Sage dans *Gil Blas;* enfin *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), traduite en 1661 par Boisrobert.

Un autre écrivain de tempérament versatile fut l'officier juif Antonio Enriquez Gomez (1602-1662?), autrement dit Enrique Enriquez de Paz, que les compilateurs de l'Index de 1747 confondirent avec Fernando de Zarate y Castronovo. Enriquez Gomez s'était acquis une certaine réputation avec son drame *A lo que obliga el honor*, avant de s'enfuir en France vers 1636; il passa en Hollande en 1656 et fut brûlé en effigie à Séville le 14 avril 1660; nous avons la copie autographe de *El noble siempre es valiente* de Zarate datée de Séville le 5 avril 1660 : évidemment l'identification est insoutenable. Enriquez Gomez survit à raison de son roman picaresque dont une grande partie est en vers : *El Siglo Pitagorico y Vida de don Gregorio Guadaña* (1644), dédié au maréchal de Bassompierre. Peut-être Enriquez Gomez rencontra-t-il aux Pays-Bas un autre officier juif, Miguel de Barrios (1625?-1701), qui, après diverses aventures, traîna une triste vieillesse à Amsterdam, réduit à des besognes littéraires des plus humbles. Maria de Zayas y Sotomayor (1590?-1650?) était loin d'être triste, si l'on en juge par ses gaillardes *Novelas amorosas y exemplares* (1637-1647). Ticknor a marqué au fer rouge *El Prevenido engañado*, une des histoires les plus grossières qu'il ait jamais lues, dit-il. Puisqu'une chaste austérité ne régnait pas parmi les dames d'honneur à la cour de Philippe IV, sachons ne pas l'exiger des écrivains. C'est déjà quelque chose d'avoir dessiné d'adroits tableaux de mœurs qui, à

travers *La Précaution inutile* que Scarron a prise justement dans *El Prevenido engañado*, fournirent quelques éléments de *L'Ecole des Femmes* de Molière, aussi bien que de *La gageure imprévue* de Sedaine, et dont une légère réminiscence subsiste dans le sous-titre du *Barbier de Séville* de Beaumarchais. Nous avons déjà dit que trois des quatre contes intercalés dans le *Roman comique* dérivent de Castillo Solorzano : la source du quatrième est *El Juez de su causa* de Maria de Zayas.

Peu à peu, cependant, le *culteranismo* s'étendait partout. La préciosité envahissant le roman est déjà à noter dans le *Poema tragico del español Gerardo y Desengaño del amor lascivo* (1615-1617) de Gonzalo de Cespedes y Meneses (1585?-1638), qui fournit à Fletcher les sujets de *The Spanish Curate* et *The Maid of the Mill*. Cespedes, dont les *Historias peregrinas y exemplares* (1623) obtinrent un certain succès à l'étranger grâce à la traduction de Lancelot, abandonna le roman après avoir publié sa *Varia fortuna del soldado Pindaro* (1626), et continua à développer son style boursouflé dans la *Primera Parte de la Historia de D. Felipe IV...* (1631). Disciple très habile de Quevedo, le prêtre Salvador Jacinto Polo de Medina, dans son *Hospital de incurables y viage de este mundo y el otro* (1636) n'échappe pas au conceptisme du maître. On a un exemple des tendances de l'époque dans le *Dia y noche de Madrid* (1663) de Francisco Santos, étude de la vie des pauvres, livre assez amusant, vicié par un style parfois inintelligible. Mais on avait déjà touché le bas-fond de l'ingéniosité enfantine dans les *Varios Efectos de amor* (1641) d'Alfonso de Alcalá y Herrera, cinq contes dans chacun desquels une des voyelles est omise; pourtant Alcalá eut pour ce tour de force trois rivaux, Francisco de Navarrete y Ribera,

Fernando Jacinto de Zurita y Haro, et l'auteur de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez*[1].

Le dernier grand nom de l'époque est celui de Baltasar Gracian y Morales (1601-1658), qui entra dans la Compagnie de Jésus en 1619, devint professeur, et ensuite recteur du collège des jésuites à Tarragone. Plusieurs des ouvrages de Gracian ont probablement péri; plusieurs furent publiés (malgré les répugnances de l'auteur) par son ami l'archéologue Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1684?), qui les attribua à « Lorenço Gracian Infanzon »; *El Discreto* (1646) parut sous l'anonymat, mais avec un acrostiche préliminaire qui révéla le nom de l'auteur; la première partie du *Criticon* (1651) se publia sous le nom anagrammatique de Garcia de Marlones (= Gracian de Morales); et, en effet, la seule de ses œuvres que Gracian reconnut publiquement fut un livre de dévotion, *El Comulgatorio* (1655). Il débuta par *El Heroe* (1637) et par *El Politico Don Fernando el catolico* (1640), qui auraient été écrits à l'intention du prince Balthasar Charles (1629-1646) et qui continuent la tradition de Guevara, de Ribadeneyra et de Marquez. Pleins de pensées ingénieuses et d'exemples intéressants, ces livres se font remarquer plutôt par le style recherché, et même torturé, que par le fond : ce style était-il fait pour plaire au jeune Balthasar? L'*Arte de Ingenio, Tratado de la Agvdeza* (1642), refondue sous le titre de *Agvdèza y Arte de Ingenio* (1648), est un traité de rhétorique conceptiste qui témoigne de vastes lectures,

1. La voyelle *a* est omise dans *Los tres hermanos* (1641) de Navarrete y Ribera et dans *Meritos disponen premios* (1654) de Zurita y Haro; dans la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez*, l'auteur a intercalé des vers d'où la voyelle *o* est absente. Certaines réimpressions postérieures des *Varios Efectos de amor* portent souvent le nom d'Isidro Robles.

d'une extrême subtilité et — parfois — de bon goût. *El Criticon* (1651-1653-1657) se compose de trois parties qui correspondent au « printemps de l'enfance et à l'été de la jeunesse », à « l'automne de l'âge mûr » et à « l'hiver de la vieillesse ». Dans cette allégorie, le naufragé Critilo rencontre le sauvage Andrenio qui apprend l'espagnol et révèle son âme à Critilo, qu'il suit en Espagne, où il s'entretient avec des personnages allégoriques et réels sur toutes sortes de questions. On a voulu y trouver le germe de *Robinson Crusoe;* Coleridge croyait que Defoe puisa dans le *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, conjecture plus invraisemblable que l'autre.

On sait que Gracian, au comble de sa célébrité, fut enfermé à clef dans sa cellule et mis au pain et à l'eau pour avoir publié *El Criticon* sans la permission de ses supérieurs. C'était le péché de désobéissance qui scandalisait ses confrères, et non le ton de ses livres. Ce ton a toujours recommandé Gracian à beaucoup d'admirateurs, surtout à Schopenhauer : l'Espagnol, non moins que l'Allemand, peut être misogyne, amer, désespéré. Gracian, pour employer une de ses expressions, « exhibe son malheur comme un trophée », en des phrases dont l'habileté laborieuse, qui étonne au début, finit par ennuyer. Son attitude envers la vie a pu être une pose, mais c'est une pose empreinte de dignité, et il soutient ingénieusement son évangile de pessimisme. Son *Oracvlo manual y Arte de prvdencia* (1647) — dont on ne connaît aucun exemplaire de la première édition — est un résumé de ses doctrines sous forme de maximes : ayant eu l'honneur d'être traduit par Schopenhauer, c'est la mieux connue, mais non la meilleure, des œuvres de Gracian. Les réflexions sont toujours pénétrantes et semblent parfois devancer La Rochefoucauld, sans doute

parce que tous deux puisent aux mêmes sources. Cependant Gracian n'approche pas de la perfection concise du moraliste français : la critique de Lord Morley que « quelques-uns de ses aphorismes donnent un tour élégant à une banalité » n'est pas trop sévère. Pourtant Gracian était supérieur à son œuvre. Observateur avisé et fin, homme d'esprit désillusionné, il est souvent aussi lucide qu'on peut l'être; mais la lucidité ne suffit pas : voulant donner à ses mots plus de signification qu'ils n'en peuvent comporter, Gracian tombe dans le paradoxe pour éviter le trivial. Bien qu'il admirât toujours Gongora, le poète de sa jeunesse, nul n'avait plus de mépris pour les gongoristes, qu'il compare à « celui qui imitait la bouche tordue du roi de Naples ». Lui-même ne s'adonne pas aux excentricités verbales des gongoristes; il pèche plus gravement par obscurité de pensée, et il en subit la peine, peine que le jésuite mondain aurait ressentie profondément : celle d'être négligé par la société élégante, et d'être lu par des érudits qui se le rappellent comme un chef parmi les conceptistes égarés.

Un souffle de mysticisme inspire le traité *De la hermosura de Dios y su amabilidad...* (1641) du jésuite Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), dont la prose, artificielle mais relativement pure, manque de force et d'onction. Maria Coronel y Arana, en religion Sor Maria de Jesus de Agreda (1602-1665), a été classée parmi les mystiques à cause du titre trompeur de son ouvrage posthume, *Mystica civdad de Dios, milagro de sv omnipotencia y abismo de la Gracia* (1670) : c'est un roman édifiant, très populaire jadis, mais oublié depuis longtemps, et bien inférieur en vitalité à la correspondance de la religieuse avec Philippe IV, correspondance qui dura de 1643 à 1665, et où les qualités viriles sont

toutes du côté de la nonne. Un vrai mystique, dont la renommée est plus grande au dehors qu'en Espagne, est Miguel de Molinos (1627-1697), l'initiateur du quiétisme. Il fut élevé par les jésuites et jouit d'un bénéfice à Valence. En 1665, il fit le voyage de Rome, où il devint bientôt le confesseur à la mode, et c'est à Rome que parut son célèbre *Guia Espiritual* (1675), dont on a retrouvé tout récemment la rédaction castillane. C'est une caractéristique de cette époque malheureuse que, tandis que l'œuvre d'un Espagnol, interprétée par Mme Guyon, divisait en deux camps la plus brillante société de l'Europe, peu de personnes en Espagne même se doutaient de l'existence de ce livre. Seuls deux ou trois érudits sauvent le règne de Charles II d'une insignifiance absolue : le savant cardinal José Saenz de Aguirre (1630-1699), qui édita la *Collectio maxima conciliorum Hispaniæ* (1693-1694) ; Juan Lucas Cortés († 1701), qui réunit des matériaux pour la reconstitution de la *Cronica general;* Gaspar Ibañez de Segovia Peralta y Mendoza, marquis de Mondexar (1628-1708), dont les *Dissertaciones ecclesiasticas...* (1671) et les recherches chronologiques prouvent l'intelligente ardeur au travail ; et surtout Nicolas Antonio (1617-1684), chanoine de Séville, l'illustre bibliographe qui dans sa *Bibliotheca Hispana* (1672-1696) donna une base solide à l'étude de la littérature, et fit preuve d'un réel sens scientifique dans sa *Censura de historias fabulosas.* Mais c'est là un ouvrage posthume qui ne parut qu'au milieu du siècle suivant (1742).

CHAPITRE XI

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE (1700-1808).

Charles II mourut le 1er novembre 1700 : ce ne fut qu'après la signature du traité d'Utrecht, en 1713, que la littérature reprit quelque vie. Comme la plupart des Français de son temps, le nouveau souverain, Philippe V, petit-fils de Louis XIV, préconisait la centralisation du savoir. Son principal soutien était Juan Fernandez Pacheco, marquis de Villena et duc d'Escalona (1650-1725), dont la querelle avec Alberoni a été racontée par Saint-Simon : « Il lève son petit bâton et le laisse tomber de toute sa force dru et menu sur les oreilles du cardinal en l'appelant petit coquin, petit faquin, petit impudent qui ne méritoit que les étrivières. » Cependant Saint-Simon reconnaît les rares qualités de Villena : « Il savoit beaucoup, et il étoit de toute sa vie en commerce avec la plupart de tous les savants des divers pays de l'Europe... C'étoit un homme bon, doux, honnête, sensé... enfin l'honneur, la probité, la valeur, la vertu même. » En 1711, on avait fondé la *Biblioteca Nacional;* une *cédula real* établissant l'Académie Espagnole sous la direction de Villena fut signée le 3 octobre 1714. Le

seul bon dictionnaire publié depuis celui de Lebrixa était le *Tesoro de la lengva castellana, o española* (1611) du chanoine de Cuenca, SEBASTIAN DE COBARRUUIAS OROZCO († 1613); l'Académie fit paraître les six in-folio de son *Diccionario de la lengua castellana* (1726-29-32-34-37-39), généralement appelé : *Diccionario de Autoridades*. Malgré ses défauts, il valait mieux qu'aucun des dictionnaires existant alors en Europe, et même, il était tellement supérieur aux besoins de son époque qu'en 1780 on l'abrégea en un pauvre volume[1]. La fondation de l'Académie de l'Histoire, sous la direction d'Agustin de Montiano y Luyando, date du 21 avril 1738.

Pendant le XVIIIe siècle l'influence française affecta profondément l'Espagne, aussi bien que l'Angleterre et l'Allemagne; en ce qui concerne l'Espagne, résistons toutefois à la tentation d'exagérer l'importance du rôle du nouveau roi, venu de France. L'intérêt des Espagnols pour la littérature française reprit avant l'avènement de Philippe V. Nous avons déjà noté l'adaptation du *Cid* de Corneille par Diamante en 1658; une adaptation anonyme du *Bourgeois Gentilhomme* fut jouée au Buen Retiro en 1680 sous le titre de *El Labrador gentilhombre;* à Lima, avant 1710, Pedro Peralta Barnuevo (1663-1743?) avait imité la *Rodogune* de Corneille et *Les Femmes Savantes* de Molière. La nouvelle dynastie ne fit qu'accentuer un intérêt qui existait déjà; encore ne le fit-elle pas autant qu'on le pourrait croire. Que trouvons-nous? une traduction (1713) du *Cinna* de Corneille, faite par Francisco de Pizarro y Piccolomini, marquis de San Juan († 1736), et — peu avant 1716 — une adaptation

1. L'Académie commença à réimprimer son grand dictionnaire en 1770, mais elle s'arrêta après la publication du premier volume; la *Gramatica de la lengua castellana* de l'Académie ne parut qu'en 1771.

bouffonne de l'*Iphigénie* de Racine par cet incorrigible adaptateur de Lope, José de Cañizares (1676-1750), qui lui doit sa meilleure pièce, *El Domine Lucas*. Remarquons que dans son arrangement d'*Iphigénie*, Cañizares a introduit deux personnages comiques, Pellejo et Lola, ce qui laisse deviner son attitude envers l'original; remarquons aussi dans le théâtre d'Antonio Zamora († 1728), collaborateur fréquent de Cañizares, une pièce intitulée *La Poncella de Orleans* où « Patin, *gracioso* » figure à côté de Jeanne d'Arc. Pourtant, dans ce cas, il ne s'agit probablement pas d'un original français travesti; Zamora n'a peut-être fait que refondre *La Poncella de Francia*, pièce perdue de Lope de Vega, de même qu'il a refait le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina sous le titre de *No hay deuda que no se pague, y Convidado de piedra*.

Plus de cent cinquante concurrents auraient pris part aux joutes poétiques en l'honneur de saint Louis de Gonzague et saint Stanislas Kostka à Murcie en 1727. C'est imposant, mais les versificateurs de cette époque sont plus nombreux qu'importants. Bornons-nous à nommer Juan José de Salazar y Hontiveros, ecclésiastique rimeur d'indécences, comme son contemporain Swift; le Cordouan José Leon y Mansilla, qui écrivit une *Soledad tercera* (1718), continuation de Gongora; le conceptiste Gabriel Alvarez de Toledo (1662-1714), catholique dévot qui a eu cependant quelques pressentiments inquiétants de la théorie évolutionniste; Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), soldat romanesque, adepte de la métrique; et Diego de Torres y Villarroel (1693?-1770), professeur à Salamanque, prêtre picaresque, charlatan encyclopédique dont les confessions biscornues dans sa *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1743-1753-1758) sont autrement intéressantes que

les cent quarante-deux sonnets, les vers boiteux et les *coplas de repente* qu'il a réunis sous le titre de *Juguetes de Thalia* (1744). Mauvais sujet, piètre poète, ce plaisant a un talent caricatural. Le « *Monstruo de la sabiduria y elocuencia* », Juan de la Concepcion (1702-1753), d'abord carmélite, puis trinitaire, gongoriste qui fut l'idole de sa génération, composa en vers son discours de réception à l'Académie; mais cet exploit, que José Zorrilla a été le seul à renouveler, ne suffit pas à sauver le moine de l'oubli : on ne lit plus sa *Parma gozosa* (1745) ni son poème posthume l'*Escuela de Urania* (1754). Rapprochons de Juan de la Concepcion la Sévillane Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa (1653-1736), la Portugaise Sor Maria do Ceo (1658-1753), et Sor Ana de San Geronimo (1696-1771) de Grenade, trois religieuses qui s'aventurèrent timidement dans le mysticisme lyrique.

Une influence réelle mais restreinte fut exercée par Ignacio de Luzan (1702-1754), qui résida pendant dix-sept ans en Italie où il avait été l'élève de Vico. Pour son époque, Luzan possédait un savoir des plus considérables : l'italien était presque sa langue maternelle; il était versé dans les langues grecque et latine; secrétaire de l'ambassade d'Espagne à Paris de 1747 à 1750, il donna un abrégé du *Traité de logique* de Port-Royal; on dit qu'il savait l'allemand, et il a dû savoir l'anglais puisqu'il traduisit en prose quelques passages du *Paradis Perdu* de Milton. La seule œuvre de Luzan qui demeure est *La Poética ó Reglas de la poesia en general, y de sus principales especies* (1737), remaniement des six *Ragionamenti sopra la poesia*, qu'il avait préparés pour l'Académie de Palerme, en 1728. *La Poética* se propose de « soumettre le vers espagnol aux règles qui prévalent parmi les nations cultivées »; basé sur Aristote, avec

des idées empruntées à Muratori, à Gravina, à Crescimbeni et à Jean Pierre de Crousay. le traité de Luzan n'est pas très original, et ses théories se rapprochent de celles de Boileau et des PP. Rapin et Le Bossu. Comme la réimpression posthume (1789) de *La Poética* démontre que ses tendances antinationales s'étaient fortifiées, il semble probable que les vues de Luzan devinrent de plus en plus françaises avec le temps; mais on peut en douter, car son disciple Eugenio de Llaguno y Amirola († 1799), qui acheva la réimpression et avait traduit l'*Athalie* de Racine en 1754, est soupçonné par Menéndez y Pelayo d'avoir écourté le texte à certains endroits. C'est possible : nous savons que Llaguno y Amirola n'hésita pas à tronquer la *Cronica del Conde de Buelna*, de Diez de Games.

La critique de Luzan est pénétrante et souvent juste. Pour lui, Lope de Vega est un génie d'une force et d'une variété surprenantes, et Calderon est le maître à la musique exquise : comparez cette tactique avec celle de Thomas Rymer (1641-1713), qui, dans sa *Short View of Tragedy* (1692), qualifia *Othello* de « farce sanglante sans sel et sans saveur ». Avec ce prélude conciliant, Luzan n'éprouve aucune difficulté à exposer les défauts les plus évidents de Lope et de Calderon, et ses attaques contre le gongorisme ont de l'élan. Mais quelles théories étranges! Luzan prétend que la poésie vise le même but que la philosophie morale; qu'Homère est un poète didactique exposant des vérités transcendantes au vulgaire; que la raison d'être de l'épopée est l'instruction des monarques et des chefs militaires; enfin, que la période pendant laquelle se déroule l'action d'une pièce doit correspondre au temps qu'il faut pour jouer cette pièce. Ainsi il réduit à l'absurde les théories de

Scaliger, de Jean de la Taille et de d'Aubignac. Ecrit en un style net et avec une modération voulue, contenant de nombreux parallèles avec les littératures étrangères, *La Poética* fut un manifeste qui invitait l'Espagne à se mettre au même rang que l'Europe académique : quelques littérateurs de l'Espagne romantique se résignèrent à obéir, mais les fortes protestations ne manquèrent pas. Une franche opposition vint du *Diario de los Literatos de España*, fondé en 1737 par Francisco Manuel de Huerta y Vega, Juan Martinez Salafranca et Leopoldo Geronimo Puig († 1763), mais le *Diario* venait avant son heure et la publication en fut suspendue en 1742. Pourtant, même parmi les collaborateurs du *Diario*, Luzan trouva un allié dans José Gerardo de Hervás y Cobo de la Torre († 1742), docteur en droit canon, qui publia dans le septième volume du *Diario* (1742) une cinglante *Satira contra los malos escritores de su tiempo*. Hervás, qui prit les pseudonymes de Jorge Pitillas et de Don Hugo Herrera de Jaspedós, écrivait avec beaucoup de hardiesse et de grâce en prenant pour modèle Boileau, qu'il adapte sans le nommer.

Un réformateur plus sérieux fut le bénédictin Benito Geronimo Feyjoo y Montenegro (1676-1764), dont le *Teatro critico universal* (1726-1739), et les *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), constituent une investigation savante de l'état intellectuel de son pays et une introduction critique à la science européenne. Plus que personne, Feyjoo a encouragé l'étude du français en Espagne. Son style fourmille de gallicismes et ses airs d'infaillibilité sont antipathiques; cependant, bien que ses admirateurs l'aient rendu presque ridicule en l'appelant « le Voltaire espagnol », sa curiosité intelligente et son scepticisme avisé le placent parmi les écrivains

les plus importants de son époque. Un certain Salvador Joseph Mañer († 1751), publia son *Antiteatro critico* (1729-1731) pour exposer les erreurs de Feyjoo, mais Mañer est complètement oublié. Des ennemis de Feyjoo, qui avaient de la rancune, le dénoncèrent à l'Inquisition : en réalité son orthodoxie est aussi peu discutable que les services qu'il rendit à son pays. Il eut pour champion Pedro José Garcia Balboa, mieux connu sous son nom de bénédictin Martin Sarmiento (1695-1771), l'auteur de la *Demonstracion critico-apologetica del Teatro critico universal* (1732). Comme botaniste, il mérita l'admiration de Linné; ses revisions désintéressées améliorèrent sensiblement le *Teatro critico universal* de son ami Feyjoo; mais il ne publia que le seul ouvrage que nous venons de nommer. Il doit sa place en littérature à un livre posthume, achevé en 1745 : *Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles* (1775). C'est une date dans l'étude de l'histoire littéraire de l'Espagne. Non moins utiles furent les ouvrages de Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781), le premier biographe sérieux de Cervantes (1737), et le premier aussi qui imprima dans ses *Origenes de la lengua castellana* (1737) le *Dialogo de la Lengua* de Valdés; en outre il édita les lettres de Nicolas Antonio et de Solis (1733), et des œuvres de Mondexar (1741), Luis de Leon (1761) et Vives (1782). Sa *Rhetorica* (1757), trop volumineuse pour les lecteurs modernes, reste la meilleure chrestomathie que nous possédions des prosateurs castillans. Une grande partie des écrits de Mayans est aujourd'hui surannée, mais il conservera toujours la renommée enviable d'un précurseur, et ses ouvrages offrent maints exemples d'heureuse divination. Une figure remarquable est celle de l'érudit jésuite Andrés Marcos Burriel (1719-1762),

investigateur infatigable dont les recherches sont d'une nature trop spéciale pour être énumérées ici.

Parmi les compagnons de Luzan dans l'*Academia del Buen Gusto* qui se réunissait (1749-1751) chez la comtesse de Lemos figurait Blas Antonio Nasarre (1689-1751), polygraphe qui republia (1752) le *Don Quichotte* d'Avellaneda en le déclarant supérieur à la seconde partie authentique. Sous le pseudonyme de Perales, il se joignit à Montiano pour réimprimer (1749) les *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de Cervantes en soutenant que l'auteur s'était proposé d'y ridiculiser le théâtre national. Son allié Agustin Montiano y Luyando (1699-1764) est l'auteur de *Virginia* (1750) et d'*Ataulfo* (1753), deux pauvres tragédies académiques, ennuyeux modèles de « correction », dûment admirés par Isla; Montiano avait débuté par *El Robo de Dina* (1727), poème fastidieux, bien que supérieur à ses tragédies. Un mot suffira pour Luis Josef Velazquez de Velasco (1722-1772), plus tard marquis de Valdeflores, qui attribua à Quevedo les poèmes de Torres. Ses vues générales sur la littérature sont exposées dans ses *Origenes de la poesia castellana* (1754), ouvrage bien traduit (1769) par Johann Andreas Dieze (1749-1785), hispanisant enthousiaste qui a beaucoup enrichi l'original. Ce n'est que justice si cette traduction est plus accessible que le pauvre texte de Velazquez.

Quelques bons effets de l'esprit critique se trouvent dans les œuvres du jésuite Josef Francisco de Isla (1703-1781), qui débuta par deux lettres insignifiantes (1725) sur la mort de deux nobles. C'est beaucoup plus tard qu'il fit preuve de malice comique dans son *Triunfo del amor y de la lealtad, Dia grande de Navarra* (1746), description burlesque des fêtes de Pampelune en l'hon-

neur de Ferdinand VI. Plusieurs des principaux personnages en furent enchantés; après quelques semaines de réflexion, ils découvrirent qu'Isla s'était moqué de leur pomposité, et il dut quitter Pampelune, pour devenir prédicateur à la mode. Son sens du comique le suivit en chaire. Paravicino, nous l'avons vu, introduisit le gongorisme dans le style sacré; peu à peu la prédication en vint à n'être qu'une bouffonnerie, et vers le milieu du XVIIIe siècle elle fournissait trop souvent une occasion d'étaler des profanations grossières, telle la phrase du prédicateur qui osait parler du « divin Adonis Christ, énamouré de cette unique Psyché, Marie ». Des moines, comme Feyjoo dans ses *Cartas eruditas y curiosas*, des laïques, comme Mayans dans *El Orador christiano ideado en tres dialogos* (1733), s'efforçaient en vain de réformer ces abus. Où l'exhortation échoua, la satire réussit. Les six in-quarto posthumes des *Sermones morales* (1792-1793) d'Isla démontrent qu'il avait commencé par céder à une mode dont son bon sens le sauva bientôt.

Son *Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, aliãs Zotes* (1758), publiée sous le nom de Francisco Lobón de Salazar, bénéficier d'Aguilar et curé de Villagarcia de Campos, tente de faire pour la chaire ce que *Don Quichotte* avait fait pour les extravagances chevaleresques. Où Isla prit-il le nom de Gerundio? Dans la *Dorotea* de Lope, ou dans *El licenciado Vidriera* de Moreto? Peu importe. C'est l'histoire d'un jeune paysan, Gerundio, doué d'une faconde naturelle qui l'amène à entrer dans les ordres et lui vaut une grande considération. L'auteur produit des effets du plus haut comique rien qu'en citant les essors du *Florilogio sacro. Que en el celestial ameno frondoso*

Parnasso de la Iglesia, riega (mysticas flores) la Aganipe sagrada fuente de gracia y gloria. Christo : con cuya afluencia divina, incrementada la excelsa palma mariana, (Triumphante à Privilegios de Gracia) se Corona de victoriosa Gloria : Dividido en discursos panegyricos, anagogicos, tropologicos y alegoricos : fundamentados en la sagrada Escriptura : roborados con la authoridad de Santos Padres, y exegeticos, particularissimos discursos de los principales Expositores : y exornados con copiosa erudicion sacra, y prophana en ideas, Problemas, Hieroglificos, Philossophicas sentencias, selectissimas humanidades (1738), du franciscain Francisco de Soto y Marne, religieux évidemment à moitié fou, dont Isla disait plaisamment : « *No nació mayor bestia ni animal mas glorioso de mugeres* ». Isla ne parvient pas à doubler son burlesque d'une doctrine de rhétorique, il n'a pas non plus la qualité du style, et le récit traîne par trop en longueur. Toutefois Macaulay avait raison en appelant *Fray Gerundio* « un bon livre » : il abonde en humour emphatique, un humour qui est presque irrésistible à la première lecture. La publication du roman souleva une furieuse controverse à laquelle le clergé régulier prit part pour couvrir de boue les jésuites; en 1760 l'Inquisition confisqua le volume et défendit toute discussion pour ou contre l'ouvrage. Le ridicule cependant accomplit son œuvre, grâce à des exemplaires clandestins, si bien que, quand Isla fut expulsé d'Espagne avec son ordre (27 février 1767), Fray Gerundio et ses semblables avaient fait pénitence. La seconde partie de *Fray Gerundio*, publiée en 1770, est superflue. On pourrait considérer l'histoire du moine comme le dernier des romans picaresques, si le genre n'avait pas été renouvelé par Pereda vers la fin du XIXe siècle.

Isla fut un admirable épistolier, mais peu nombreux sont les lecteurs de ses *Cartas familiares* (1785-1790), tandis que tout le monde connaît sa version posthume (1783) de *Gil Blas*, publiée sous le pseudonyme de Joaquin Federico Is-salps, anagramme qu'il avait employée déjà pour les deux lettres (1725) de son début. Il se réclamait du fallacieux prétexte de « restituer le livre à son pays et à sa langue d'origine », et la plaisanterie fut prise au sérieux par beaucoup de ses compatriotes. L'opinion grotesque que Le Sage ne fit que plagier un original espagnol fut d'abord mise en avant, pour des raisons de dépit, par Voltaire dans l'édition de 1775 du *Siècle de Louis XIV*[1]. Comme une quinzaine d'épisodes sont empruntés à Espinel et à d'autres, il n'est pas étonnant que quelques Espagnols crédules aient pris Voltaire au mot. On prétend que la traduction de *Gil Blas* fut faite par Isla à la demande de Lorenzo Casaus, ancien ami tombé dans la pauvreté, auquel devaient revenir les profits de la vente. Quoi qu'il en soit, la version libre de Isla, la dernière de ses innombrables facéties, est bien faite. Pourquoi a-t-on nié qu'il fit la version castillane de la pauvre suite italienne de *Gil Blas* qu'écrivit (1728) le chanoine bolonais Giulio Monti (1687?-1747) — version qu'on ajouta au *Gil Blas* castillan dans l'édition valencienne de 1791-1792? Isla n'était point incapable d'une telle erreur de goût. En effet, il n'est pas un grand romancier, mais il est le seul romancier espagnol qui compte à cette époque. On ne saurait louer *Los enredos de un lugar* (1778-1779-1781) de Fernando Gutierrez de Vegas, ni la lourde *Historia fabu-*

1. La remarque sur l'originalité de Le Sage n'existe pas dans la première édition (1751) du *Siècle de Louis XIV*.

losa del distinguido Caballero Don Pelayo, Infanzon de la Vega, Quixote de la Cantabria (1792-1800) de Alonso Bernardo Ribero y Larrea, curé d'Ontalvilla. Ayons la charité de parler le moins possible de l'ex-jésuite Pedro Montengon (1745- † après 1820), qui s'essaya au roman didactique dans *Eusebio* (1786-1788), au roman historique dans *El Rodrigo* (1793), et à la pastorale dans *El Mirtilo, ó Los Pastores trashumantes* (1795) ; et soyons encore plus laconique pour le franciscain Vicente Martinez Colomer (1763-1820), l'auteur de *El Valdemaro* (1792), roman dont la lecture ne s'impose à personne.

Passons de ces nullités à Nicolas Fernandez de Moratin (1737-1780), organisateur des réunions littéraires qui eurent lieu à la Fonda de San Sebastian. Comme auteur dramatique il n'eut pas à se féliciter de ses succès. Les comédiens refusèrent de jouer *La Petimetra* (1762), « nouvelle comédie écrite avec toute la rigueur de l'art », et la tragédie *Lucrecia* (1763) eut le même sort; la *Hormesinda* (1770) ne fut représentée que six fois. Ces pièces, aussi bien que *Guzman el Bueno* (1777), ne méritaient pas mieux, mais on se souvient de Moratin le père, bon patriote malgré ses efforts pour se franciser, à cause de compositions telles que *Las Naves de Cortés destruidas* (1777) et *Una Fiesta de toros en Madrid*. On peut bien admirer ces vers tout en sachant que Cortés ne détruisit pas ses vaisseaux, et qu'il y a un côté prosaïque à ces courses : ici, comme dans plusieurs de ses *romances*, Moratin déploie une verve et une fougue remarquables.

Élevé à Paris, ayant voyagé en Angleterre, en Allemagne et en Italie, Josef Cadalso (1741-1782) revint en Espagne, vers 1761, bien préparé à accepter les nouvelles théories littéraires. C'est à lui et au moine augustin

Diego Tadeo Gonzalez (1733-1774) qu'on attribue la fondation de l'école poétique de Salamanque, où Cadalso fut en garnison de 1771 à 1774. Ses *Ocios de mi juventud* (1773) sont des vers agréables qu'un officier lettré a écrits pour se désennuyer. Cadalso avait déjà fait jouer *Don Sancho Garcia, Conde de Castilla* (1771), tragédie qui transporte en Espagne les règles du drame classique français et ses distiques rimés; ses autres pièces, *Las Circasianas* et *Numancia*, sont introuvables, mais tout porte à penser que ce militaire cultivé n'eut point de dons dramatiques. Ses *Noches lugubres,* écrites à la mort de sa maîtresse, l'actrice Maria Ignacia Ibañez (1746-1771), sont inspirées par les *Night Thoughts* de Young; ses *Cartas marruecas* (1793) dérivent des *Lettres persanes* de Montesquieu, peut-être aussi de *The Citizen of the World*, de Goldsmith. Ce qu'il a laissé de mieux c'est *Los eruditos á la violeta* (1772), satire en prose où l'auteur se moque gracieusement des pédants prétentieux et — un peu — de lui-même. Cadalso, qui fut tué au siège de Gibraltar, eut plus de caractère que de talent original; c'est sa personnalité attrayante qui lui permit d'exercer une si grande influence sur ses contemporains.

La tragédie de Cadalso forme un contraste avec la *Raquel* (1778) de Vicente Garcia de la Huerta (1734-1787), qui observe strictement les unités; sous tous les autres rapports — le sujet, le sentiment, la versification — *Raquel* indique un retour aux modèles anciens. Les bonnes intentions de Huerta valaient mieux que ce qu'elles donnèrent dans le *Theatro Hespañol* (1785-1786), recueil de pièces dramatiques arrangées sans goût ni savoir : bornons-nous à dire que dans ces seize — ou plutôt quinze — volumes, ni Lope de Vega, ni Tirso de

Molina, ni Ruiz de Alarcon ne sont représentés. Cette publication entraîna Huerta dans une controverse où il reçut de rudes coups de Forner, de Samaniego, d'Iriarte et de Jovellanos : le pauvre vaniteux en souffrit cruellement, sa raison chancela, il s'abattit et mourut. Il y avait de bonnes promesses dans ses poèmes recueillis en 1771, mais, sauf *Raquel*, rien ne reste de son œuvre.

Un de ses adversaires fut Felix Maria de Samaniego (1745-1801), Basque que son éducation française amena à se déclarer contre l'ancien théâtre national. On se rappelle encore ses *Fabulas en verso castellano* (1781-1784), pour la plupart imitations ou traductions de Phèdre, de La Fontaine et de Gay : elles sont parmi les meilleures du genre, simples, claires, significatives. Un an avant Samaniego, le jésuite Manuel Lasala (1738-1806), réfugié à Bologne, avait traduit les fables de Lokmân en latin, et, en 1784, Miguel Garcia Asensio en publia une version castillane. Apparemment Samaniego ignorait Lasala, et la traduction de Garcia Asensio n'était pas faite pour le troubler. Un concurrent plus redoutable fut Tomas de Iriarte (1750-1791), dont les *Fabulas literarias* (1782) mettent l'apologue versifié au service de ce qu'il considérait comme la vraie doctrine littéraire. Iriarte reçut de Métastase des compliments pour *La Musica* (1780), poème ennuyeux, et il était fier avec raison de ses pièces, *El Señorito mimado* (1788) et *La Señorita mal criada* (1791); cependant ce jeune homme gâté et cette jeune fille mal élevée sont oubliés, quelque peu injustement, tandis que l'esprit de ses fables a valu à leur auteur une renommée excessive. Iriarte, dont les fables furent utilisées par Florian, gâcha le meilleur de sa courte existence à soutenir des polémiques contre des écrivains tels que Juan Pablo Forner

(1756-1797), l'auteur d'une attaque versifiée contre Iriarte, *El Asno erudito* (1782), l'un des plus violents libelles qui aient jamais été imprimés. Dans ses *Exequias de la lengua castellana*, ouvrage posthume, Forner fait preuve d'une grande érudition et d'un sens historique qui auraient pu rendre d'inestimables services à son pays; mais il manquait de goût et gaspillait son talent en polémiques rancunières qui constituent maintenant la lecture la plus assommante que l'on puisse imaginer. Sous n'importe quel pseudonyme — Tomé Cecial, Pablo Segarra, Silvio Liberio, le bachelier Regañadientes — Forner est toujours le même, d'une férocité ridicule pour tous, sauf pour les puissants; pour ceux-ci il sait trouver une note risible de flagornerie : nous lui devons cette définition monumentale de Godoy : « le bienfaiteur universel de la race humaine ». Du savoir, du talent, de l'adresse, et un caractère méprisable : voilà Forner.

Nous trouverons un beau contraste en Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), qui, élevé pour l'Église, se tourna vers le droit sur les instances de son oncle le duc de Losada, fut nommé magistrat à Séville en 1768, puis à Madrid en 1778, et devint membre du Conseil des Ordres Militaires en 1780; exilé dans les Asturies peu après, à la chute (1789) du comte de Cabarrús, il fut rappelé et nommé Ministre de la Justice en 1797, mais des intrigues l'obligèrent à abandonner le pouvoir en 1798. A cette date il fut exilé à Gijon; de 1801 à 1808 il fut emprisonné dans l'île de Majorque; quand il en revint, l'Espagne était sous le talon de la France. On accorde une grande valeur à ses écrits en prose — ouvrages didactiques, politiques, économiques — dont la forme, malgré quelques gallicismes, est bien en rapport avec le but pratique poursuivi, et atteint une réelle perfection

dans la *Defensa de la Junta Central* (1810). Au point de vue de la pure littérature, Jovellanos intéresse par son influence sur le groupe des poètes de Salamanque, par ses vers et par ses pièces. Comme dramaturge il n'a pas été heureux : sa tragédie *Pelayo*, écrite vers 1769, ne fut jouée qu'en 1792 quand on la présenta avec des modifications sous le titre de *Manuza;* il y a plus de sens dramatique dans sa pièce en prose *El Delincuente honrado* (1774), thèse doctrinaire à la manière du *Fils naturel* de Diderot. Jovellanos est un prosateur très habile, mais excelle beaucoup moins dans le vers; cependant, à l'occasion, il sait faire entendre une pure note poétique, comme dans cette épître au duc de Veragua qui, du consentement général, exprime le mieux la tranquille dignité de son caractère.

Il fut toujours l'ami indulgent de Juan Melendez Valdés (1754-1817), le poète le plus important du groupe de Salamanque. Jeune faiseur de vers érotiques, Melendez pensa à entrer dans les ordres; plus tard, malheureux en ménage et mécontent de sa chaire à Salamanque, il s'embarqua dans la politique, et grâce au patronage de Jovellanos, occupa des fonctions officielles. La chute de son ami entraîna la sienne. Girouette à la merci de la moindre brise, au début de l'invasion française il appela ses compatriotes aux armes, puis accepta un poste sous Joseph Bonaparte (« Pepe Botellas » pour le peuple) qu'il jura d'aimer de plus en plus chaque jour, et enfin salua avec enthousiasme la restauration bourbonienne. Ecœuré de son propre déshonneur, Melendez s'enfuit et mourut en exil à Montpellier. « *Obra soy tuya* » — je suis ton œuvre — écrivait-il à Jovellanos. Ce fut vrai en littérature comme en politique; il subit l'empreinte du dernier venu, et sur tout ce qu'il

fit plane une ombre d'insincérité. Cependant, comme Lucain, Melendez démontre cette vérité qu'une créature indigne peut être un véritable poète. Ses qualités se manifestent dans l'ode *A las artes* et plus particulièrement dans une imitation des célèbres *Basia* de Jean Second, *Los Besos de Amor,* vingt-trois odes dont M. Foulché-Delbosc a dit non sans raison qu'elles étaient « un des chefs-d'œuvre de la poésie anacréontique espagnole ». Comparé à ses confrères de l'école de Salamanque — même à ce bon versificateur Nicásio Alvarez de Cienfuegos (1764-1809), romantique avant l'heure — Melendez peut paraître un géant. Il n'est pas plus géant que Cienfuegos et José Iglesias de la Casa (1748-1771) ne sont pygmées. mais il avait une claire étincelle de génie alors que ses camarades n'avaient que du talent. Sa pièce, *Las Bodas de Camacho* (1784), bien inférieure à la *Zoraida* de Cienfuegos, est son seul insuccès : encore faut-il lui reconnaître le mérite d'avoir choisi un sujet national.

Luzan et ses sectateurs trouvaient plus aisé de ridiculiser les pauvres pièces de Tomas de Añorbe († 1740) et de condamner les anciens chefs-d'œuvre dramatiques que d'en écrire de nouveaux. En 1765 ils avaient obtenu la prohibition des *autos sacramentales*, grâce surtout aux efforts du directeur de *El Pensador*, José Clavijo y Fajardo (1726-1806), dont l'aventure avec Louise Caron, sœur de Beaumarchais, fournit à Gœthe le sujet d'un drame (où l'auteur du *Barbier de Séville* crut remarquer « plus de vide de tête que de talent »). Depuis la disparition des *autos* la voie était libre : les années passaient, mais les nouveaux chefs-d'œuvre se firent attendre toujours. Les innovateurs n'auraient su lutter contre un dramaturge national, Ramon de la Cruz y

Cano (1731-1794), qui convenait au goût populaire. Après avoir débuté par les imitations et des traductions du français et de l'italien, il se tourna vers la vie madrilène qu'il dépeignit spirituellement en de courtes pièces appelées *sainetes* — développement des anciens *pasos* et *entremeses*. Dans la préface de son *Teatro o Coleccion de los sainetes y demas obras dramáticas* (1786-1791), l'auteur proclame son mérite en une phrase fort juste : « La vérité dicte et j'écris ». Furieux du succès de ce rival sans prétentions, Nicolas de Moratin l'attaqua; il n'y gagna pas grand'chose, car Cruz le livra à la risée de Madrid sous les traits de l' « Ingenio » dans *La visita del hospital*. Cruz pouvait facilement rester de belle humeur : ses pièces remplissaient les salles, les pièces de ses rivaux se représentaient à peine. Cruz aurait pu être — ce qu'il avait été en commençant — un pompeux doctrinaire : il choisit la meilleure part en rendant ce qu'il voyait tous les jours, en amusant son public pendant trente ans et en léguant au monde mille occasions de rire. Notons que Cruz fut le premier Espagnol à traduire Shakespeare, comme en témoigne *Hamleto, rey de Dinamarca* (1772), traduction faite d'après la version française de Ducis. Mais c'est un ouvrage de commande qui ne convenait nullement à son talent bourgeoisement jovial. Jusqu'à lui la *zarzuela* était plutôt le luxe des riches : il changea tout cela dans *Las Segadoras de Vallecas* et démocratisa le genre de la façon qu'on sait. Il écrivit avec un humour insouciant et contagieux, avec un brio comique qui devance celui de Labiche, et sans en avoir l'intention il a rédigé des documents historiques; nous sommes mieux renseignés sur la vie de l'Espagne par *El Prado por la noche* et *Las Tertulias de Madrid* que par un monceau de chroniques sérieuses. Comme on

l'a répété un millier de fois, Cruz est le Goya du théâtre : sans doute, mais c'est un Goya qui sourit au lieu de ricaner.

Comme talent, Cruz n'était problablement pas supérieur à Juan Ignacio Gonzalez del Castillo (1763-1800), souffleur au théâtre de Cadix, qui, après avoir débuté par une tragédie, *Numa* (1779), tourna au genre comique. Inférieur en facilité à Cruz, il le surpasse comme lyrique et rivalise avec lui aussi bien pour la fidélité de ses tableaux que pour cette gaieté savoureuse qui est au fond de *Los majos envidiosos* et de *El Cortejo sustituto*.

Dans un genre plus élevé, Leandro Fernandez de Moratin (1760-1828), fils de l'auteur de *Hormesinda*, se fit une réputation méritée. Simple apprenti joaillier, il obtint en 1779 et 1782 deux accessits de l'Académie. En 1787, grâce à l'influence de Jovellanos, il fut nommé secrétaire de l'ambassade d'Espagne à Paris. Tonsuré en 1789, ayant reçu en 1790 un bénéfice en même temps qu'une pension qui lui fut payée jusqu'en 1816, il renonça à la carrière ecclésiastique, se consacra à la littérature, et plus tard succéda à Samaniego dans le poste de traducteur officiel, position pour laquelle ses voyages en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Italie l'avaient peut-être recommandé. Il suffira de mentionner sa version en prose (1798) de *Hamlet*, pièce qui choquait toutes ses théories académiques. Son idéal comme dramaturge était Molière, dont il adapta *L'École des Maris* en 1812 et *Le Médecin malgré lui* en 1814. Ses meilleures comédies, *El Viejo y la Niña* (1786), *La Comedia nueva* (1792), *La Mogigata* (1804) et *El Sí de las Niñas* (1805) sont pleines d'une observation finement cruelle et, malgré certaines réminiscences de Molière, elles étalent une verve originale. « Inarco Celenio »

(pseudonyme qu'adopta Moratin comme dramaturge) eut quelques démêlés avec les autorités à propos de *El Viejo y la Niña* et de *La Mogigata*, mais sa fortune semblait assurée au moment où eut lieu l'invasion française. Courtisan, timide, même quand il n'avait à redouter que des coups de plume, Moratin trembla en présence de l'armée étrangère; il courut se cacher à Vittoria, puis (12 novembre 1811) accepta le poste de bibliothécaire royal auprès de Joseph Bonaparte. A l'heure de la débâcle, il perdit la tête, se rendit en Italie pour échapper à des assassins imaginaires, et enfin s'installa en France où il se crut à l'abri de ces conspirateurs-fantômes. Ce fut un homme de lettres armé à tous égards, poète d'une finesse charmante, maître d'un dialogue serré, vif, exquis — peut-être trop exquis pour être naturel. On ne saurait trop louer la langue de ses comédies en prose, *La Comedia nueva* (dont Gérard de Nerval commença une adaptation en vers) et *El Si delas Niñas;* si Moratin n'avait rien écrit pour le théâtre, les quelques pages de *La Derrota de los Pedantes* (1789) lui vaudraient la réputation d'être le premier prosateur de son époque.

S'inclinant complaisamment devant les forts comme Godoy, il fut sans pitié pour les faibles. Le caractère d'Eleuterio Crispin de Andorra dans *La Comedia nueva* (intitulée plus tard *El Café ó La Comedia nueva*) n'est que le portrait — une véritable exécution — de Luciano Francisco Comella (1751-1812), dramaturge de bas étage qui avait pour rivaux Luis Moncin, Antonio Valladares, Gaspar Zavala y Zamora, tous très populaires. Exaspéré par les allusions insultantes à sa femme et à sa famille, Comella invoqua en vain l'intervention des censeurs qui l'empêchèrent de satiriser Moratin dans *El violeta universal*. Attaqué à son apogée par Moratin, sa vogue

diminua et enfin il tomba dans la misère. Un directeur charitable l'ayant chargé d'écrire *La batalla de los Arapiles o Derrota de Marmont*, le malheureux, qui ne mangeait pas à sa faim depuis longtemps, entra dans une gargote et y dévora tant de harengs saurs qu'il en mourut peu après. Le pauvre homme n'avait pas de talent, n'écrivait que pour vivre, et l'on ne s'en souviendrait plus sans les supplices qu'il dut endurer : un de ses fils dut changer de nom pour éviter le ridicule qui s'y attachait. Mais aujourd'hui, en prononçant le nom de Comella, on pense involontairement à Moratin : le bourreau et la victime sont désormais inséparables, et ce n'est pas un faible châtiment pour le plus fort.

L'Espagne du XVIIIe siècle, relativement pauvre au point de vue strictement littéraire. vit renaître les études de pure érudition. Enrique Florez (1702-1773) recueillit personnellement une grande partie des précieux matériaux qui se trouvent dans les tomes I à XXVI de l'*España Sagrada. Theatro geographico-historico de la Iglesia de España*, œuvre colossale dont la publication, commencée en 1754, ne fut achevée qu'en 1879 avec le tome LI. Au nom de ce savant augustin il faut joindre celui du jésuite Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809), à qui revient, selon Max Müller, l'honneur de « l'une des plus brillantes découvertes dans l'histoire de la science du langage », et qui peut passer pour le père de la philologie comparée; mais son *Catalogo de las lenguas de las naciones conocidas...* (1800-1805) s'adresse au linguiste plutôt qu'à l'amateur de littérature. Écrivit-il une biographie d'Isla? On le dit; bornons-nous à constater qu'il n'est guère, dans son domaine spécial, de nom plus splendide que celui de Hervás. Un autre savant jésuite, Juan Francisco Masdeu (1744-1817), narra de façon claire

des événements compliqués, dans les vingt tomes de son *Historia critica de España y de la cultura española* (1783-1805). On le consulte encore pour une référence, un détail curieux, mais il serait futile de prétendre que c'est là de la littérature vivante. Notons cependant chez Masdeu une tendance au scepticisme bien caractéristique de la fin du XVIIIe siècle. Le laborieux Valencien JUAN BAUTISTA MUÑOZ (1745-1799) publia, non sans difficultés, sa fragmentaire *Historia del Nuevo-Mundo* (1793), qui s'arrête à l'an 1500 : c'est un ouvrage basé sur une documentation scientifique qui fait regretter que l'auteur n'ait pu le mener à bonne fin. Achevons cette énumération en signalant le *Tractado de la regalia de amortizacion* (1765), le plus connu des travaux du célèbre ministre Pedro Rodriguez Campomanes, COMTE DE CAMPOMANES (1723-1803), l'ami de Jovellanos, polygraphe laborieux, économiste de valeur, homme typique du XVIIIe siècle. Mais cette littérature spéciale, bureaucratique, sort de notre cadre.

CHAPITRE XII

L'ÉPOQUE DE FERDINAND VII ET D'ISABELLE II (1808-1868).

Le commerce intellectuel entre l'Espagne et la France est la conséquence inévitable de la situation géographique des deux pays. De la découverte du Nouveau Monde à la bataille de Rocroy (1643), la fortune favorisa l'Espagne; à partir de 1700 l'influence française a été de plus en plus marquée. Elle est sensible chez Manuel Josef Quintana (1772-1857), le poète national de la guerre de l'Indépendance. A l'âge de seize ans il publia son premier volume de vers : il s'y révèle comme un rejeton de l'école de Salamanque, où il fit son droit. En 1795 il obtint le poste de gérant du Corps Commercial à Madrid où, en 1803, il dirigea les *Variedades de ciencias, literatura y artes;* en 1806 il fut nommé censeur des théâtres, puis rédacteur en chef de *El Semanario patriótico;* lors de l'invasion de Napoléon en 1808, Quintana s'attacha à la *Junta Central*, en rédigea les proclamations, et, en 1810, succéda à Moratin le jeune comme interprète officiel. Ce fut l'époque de sa gloire. A la Restauration, il fut emprisonné pendant six ans (1814-1820) à Pampelune; plus tard, il n'eut qu'un

emploi inférieur dans l'administration. On sait que Victor Hugo, tout jeune, dut emprunter une culotte pour assister au sacre de Charles X; Quintana resta pauvre jusqu'à son extrême vieillesse : quand il fut publiquement « couronné » (25 mars 1855) il dut emprunter de l'argent pour s'acheter un habit neuf.

Ce fut un philosophe typique du XVIIIe siècle. Le polygraphe Antonio de Capmany (1742-1813), auteur d'une *Filosofia de la Eloquencia* (1777), l'accusa d'avoir poussé à la révolte les colons de l'Amérique espagnole par les phrases imprudentes d'une proclamation. Une révolte générale, et moins encore, le soulèvement d'un continent, ne sont jamais dus à des phrases imprudentes. La carrière publique de Quintana est marquée par une droiture et un esprit de suite exceptionnels. Il y a une complaisance regrettable dans son ode (1795) sur le traité de paix entre l'Espagne et la France, pièce dans laquelle il adresse des compliments à Godoy, et plus encore dans la *Cancion epitalámica* (1829) écrite en l'honneur du quatrième mariage de son persécuteur Ferdinand VII. Ce ne sont que des faiblesses momentanées. Retenons que Quintana vécut à une époque où la liberté était morte, et qu'au lieu de faire imprimer ses vers il lui fallut les apprendre par cœur pour les réciter à ses compagnons. En somme, ce fut un idéaliste indomptable : on ne peut avoir que du respect pour la noble simplicité de sa vie et la fermeté de son indépendance. Son défaut est une certaine raideur d'esprit; s'il était mort à cinquante ans, sa renommée serait plus grande qu'elle ne l'est; après 1830 il écrivit peu, et dans la dernière époque de son activité il ne fit guère que se répéter. C'est un talent sain, vigoureux, tout d'une pièce.

Quintana est exempt de cette excessive facilité littéraire qu'on reproche avec trop de raison aux Espagnols : il produisit peu, écrivit en prose le brouillon de ses poèmes pour les versifier ensuite, et les corrigea minutieusement. En laissant de côté *El Duque de Viseo* (1801) — médiocre tragédie basée sur un drame encore plus médiocre, *The Castle Spectre* (1798) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818) — et sa pièce *Pelayo* (1805), Quintana ne nous a légué que trente-quatre poèmes. Parmi eux il y a les odes d'inspiration philanthropique — l'ode à l'invention de l'imprimerie (1800), l'ode à l'expédition espagnole pour propager la vaccination en Amérique (rappelons qu'on vit encore, en 1847, Flaubert collaborer à la confection d'une tragédie intitulée *Jenner, ou la découverte de la vaccine*). Il y a aussi les odes patriotiques — en l'honneur de Juan de Padilla (1797), en l'honneur de la bataille de Trafalgar (1805), à l'Espagne (1808), et à l'armement des provinces (1808). Ce sont là ses chefs-d'œuvre : ses meilleures inspirations lui vinrent du patriotisme, de la liberté, du progrès, et il s'exprime dans une langue hautaine, forte, retentissante. Aussi est-il excellent prosateur dans les *Vidas de Españoles celebres* (1807-1833), et dans les notes ajoutées aux *Poesias selectas castellanas...* (1807, remaniées 1830-1833), bonne anthologie où domine cependant un goût trop exclusivement classique. A cet égard Quintana est resté immuable : on ne devinerait jamais qu'il survécut une quinzaine d'années à Espronceda. Inégal, ne se mouvant que dans un domaine restreint, Quintana a quelques moments superbes où une rhétorique vibrante se joint à l'orgueil passionné de la patrie.

Son ami le prêtre Juan Nicasio Gallego (1777-1853), qui se réclame également du groupe de Salamanque, se

fit connaître par son *Oda à la defensa de Buenos Aires* (1807), et atteignit la célébrité l'année suivante avec son *Dos de Mayo*. Ce n'est pas la seule note de sa lyre : dans son élégie sur la Duchesse de Frias il a trouvé de belles phrases senties pour commémorer une douleur personnelle. Mais la malice du sort a voulu qu'on se souvînt surtout de Gallego à cause de ses dénonciations des Français qu'il admirait et des Anglais qui devaient aider à libérer son pays du joug de Napoléon. Trop loué de son vivant, il est peut-être trop abaissé de nos jours.

D'autres poètes, rivaux de ceux de Salamanque, formaient le groupe de Séville : parmi eux, il faut mentionner le doyen du chapitre de Valence, Félix José Reynoso (1772-1841), le chanoine de Cordoue, Manuel de Arjona (1771-1820) et les disciples de celui-ci, José Maria Blanco (1775-1841) et Lista, dont nous reparlerons. Ce sont en réalité des survivants du XVIIIe siècle, des versificateurs élégants, de fins lettrés avec des sympathies cosmopolites, qui n'ont exercé que peu d'influence. Reynoso s'est discrédité en appuyant Joseph Bonaparte. Blanco (dit Blanco White) quitta définitivement l'Espagne en 1810, se fixa en Angleterre, gagna l'amitié d'hommes aussi différents que Southey, Lord Holland, John Stuart Mill et le cardinal Newman, et devint rédacteur en chef de deux revues — *El Español* (1810-1814) et les *Variedades; o Mensagero de Londres* (1823-1825) — fondées dans l'intérêt des Espagnols émigrés. Son sonnet anglais *Night and Death* lui a valu une réputation plus grande qu'aucun de ses poèmes espagnol . Quoi qu'on en pense, on voit que le beau, capricieux talent de ce chanoine de Séville est demeuré hors du mouvement en Espagne. L'évolution littéraire allait y prendre une orientation nouvelle. Même au moment où

l'influence française était à son apogée, il y eut des plaidoyers réclamant un retour à la véritable inspiration romantique de l'Espagne, et la cause du drame national fut plaidée par Juan Nicolas Böhl de Faber (1770-1836) dans sa polémique (1814-1819) avec José Joaquin de Mora. Mais le romantisme allait triompher par une voie détournée. Une traduction espagnole de l'*Atala* de Chateaubriand parut en 1803, une version de *Paul et Virginie* en 1816; en 1818 Mariano Cabrerizo, libraire de Valence, commença à imprimer une collection de romans, français pour la plupart et sans grande valeur, dont le romantisme était la note dominante; une revue romantique, *El Europeo*, fut fondée à Barcelone en 1823; et de 1823 à 1833 les Espagnols émigrés en France et en Angleterre se familiarisèrent avec les méthodes qu'ils devaient propager en rentrant dans leur pays.

Ce fut un de ces émigrés, exilé à Paris, qui introduisit le romantisme moderne en Espagne. Le temps a peu respecté l'œuvre de Francisco Martinez de la Rosa (1787?-1862), imitateur de Melendez Valdés et de Quintana dans ses vers juvéniles. Ses tragédies déclamatoires, *La Viuda de Padilla* (1814) et *Moraima* (1818) ne sont guère d'une valeur plus durable que ses pièces dans la manière de Moratin, telles que *La niña en casa y la madre en máscara* (1821); mais le hasard fit qu'une imitation de cette dernière pièce, *La mère au bal et la fille à la maison*, fut jouée à Paris (1826) pendant que Martinez de la Rosa s'y trouvait, et ceci lui inspira l'ambition d'écrire pour la scène parisienne. Il n'avait point de doctrine littéraire, et puisque le romantisme était à la mode, il s'y soumettait sans difficulté. Son *Aben Humeya* ou *La révolte des Maures sous Philippe II* fut joué à la Porte-Saint-Martin (19 juillet 1830) et y fut

représenté pendant deux mois; à en croire Marceline Desbordes-Valmore, l'auditoire de ce théâtre n'était guère exigeant vers cette époque : « on applaudit tout, bon ou mauvais; jamais on ne siffle ». Rentré en Espagne, Martinez de la Rosa y introduisit le romantisme français avec *La Conjuracion de Venecia* (1834), drame en prose qui fut une véritable réussite. Au contraire, *Aben Humeya*, traduit en castillan par l'auteur, échoua (1836), mais les deux pièces ont une importance réelle au point de vue de l'histoire littéraire. Plus tard Martinez de la Rosa s'essaya dans le roman historique avec *Doña Isabel de Solis, Reyna de Granada* (1837-1839-1846), imitation languissante de Walter Scott, qu'on est convenu d'oublier.

Ce n'était point un tempérament révolutionnaire. Le romantisme trouva un champion autrement vigoureux en Angel de Saavedra Remirez de Baquedano, Duc de Rivas (1791-1865), type classique du jeune aristocrate libéral qui devient conservateur sur le tard. D'abord partisan de Melendez Valdés et de Quintana, dans ses poèmes (1813) aussi bien que dans ses pièces *Ataulfo* (1814) et *Lanuza* (1822), il se convertit au romantisme pendant ses dix années d'exil (1er octobre 1823-1er janvier 1834). Le changement de méthode est manifeste dans son poème lyrique *Al Faro de Malta* (1834), et surtout dans *El Moro Exposito ó Córdoba y Burgos en el siglo X* (1834), poème narratif en douze chants entrepris sur les avis du célèbre traducteur d'Aristophane, John Hookham Frere (1769-1846), et précédé d'un prologue anonyme, sorte de manifeste littéraire, dû à ce fin lettré que fut Antonio Maria Alcalá Galiano (1789-1865). De brillants passages, d'un style riche et flamboyant, la présentation semi-épique de pittoresques légendes nationales, forment le fond des meilleurs

poèmes de Rivas. La mise à la scène de son drame *Don Alvaro ó La Fuerza del Sino* (22 mars 1835) est, dans l'histoire du théâtre espagnol, un événement qui correspond à la première d'*Hernani*. Écrit mi-partie en prose, mi-partie en vers, *Don Alvaro* est un tour de force où les situations sont plus impressionnantes que vraisemblables. Cependant, cette pièce bizarre — qui fournit à Verdi le libretto de *La Forza del Destino* (1862) — par son mélange de vers sonores et de prose déclamatoire, par ses alternatives de sublime, de comique, d'extravagant et de terrible, empoigna enfin un public qui, au premier moment, restait hébété de cette nouveauté audacieuse. Rivas n'a pas eu d'autre succès dramatique comparable à celui de *Don Alvaro*, mais dans ses *Romances historicos* (1841) il y a souvent une âpre puissance qui lui aurait valu une place parmi les meilleurs poètes du siècle s'il ne s'était pas égaré dans le labyrinthe de la politique.

Un an après la première de *Don Alvaro*, le romantisme triompha encore avec *El Trovador* (1836) du jeune carabin gaditan Antonio Garcia Gutierrez (1812?-1884), maître d'une versification souple qui prête un certain charme à des œuvres inférieures telles que *Simon Bocanegra* (1843), *Venganza catalana* (1864) et *Juan Lorenzo* (1865). Seul *El Trovador* survit, et pas seulement à cause de l'opéra de Verdi (1853), dont la musique n'a pu sauver *Simone Boccanegra* (1857). *El Trovador* est un mélodrame où la conception tragique est parée de phrases d'un grand à propos théâtral et d'une réelle valeur littéraire — combinaison heureuse que l'auteur ne retrouva jamais au même degré. En effet, il n'était pas donné aux dramaturges romantiques de répéter le succès de leurs débuts. C'est le cas de Juan Eugenio

Hartzenbusch (1806-1880), dont *Los Amantes de Teruel* (1837) firent oublier les dramatisations du même sujet par Rey de Artieda, Tirso de Molina et Montalvan. Hartzenbusch eut du talent et de la conscience artistique; il ne lui manqua que le génie et le flair critique : aussi rédigea-t-il sa pièce trois fois sans s'apercevoir qu'à chaque rédaction elle perdait en fraîcheur ce qu'elle gagnait en exactitude de détail. Avec plus d'expérience, Hartzenbusch écrivit *Doña Mencia ó La Boda en la Inquisicion* (1839) et *La Jura en Santa Gadea* (1844), pièces d'une popularité passagère où l'on chercherait en vain l'élan de son premier essai.

Le romantisme atteignit son apogée au moment de la représentation de *Los Amantes de Teruel,* et c'est pour payer son tribut à la mode que l'astucieux Antonio Gil y Zárate (1793?-1861) composa *Carlos II el Hechizado* (1837), drame qui donna lieu à des manifestations où la littérature n'était pour rien. N'ayant exercé aucune influence, Gil y Zárate n'est qu'une médiocrité heureuse de moindre importance que l'ami de Blanco, Alberto Lista (1775-1848), chanoine de Séville, versificateur accompli dans l'ode admirable *La Muerte de Jesus* et dans le *romance* intitulé *La Cabaña*, plein d'une résignation sereine et raffinée. Cependant Lista est moins connu comme poète que comme professeur remarquable au collège de San Mateo, à Madrid, où il eut pour confrère le formidable José Gomez Hermosilla (1771-1837) dont l'*Arte de hablar en prosa y verso* (1826) était le manuel obligatoire du bon goût et de la correction pédantesque.

Le plus fameux des élèves du collège de San Mateo est José de Espronceda (1808-1842), qui, à l'âge de quatorze ans, s'affilia à une société secrète appelée *Los*

Numantinos, et fut interné dans un couvent de Guadalajara où, sur les conseils de Lista (qui lui-même en écrivit quelques stances), il commença un poème épique, *El Pelayo*, intéressant essai qui ne permet en rien, pourtant, de prévoir un chef de l'école romantique. De retour à Madrid, Espronceda fut probablement mêlé à de nouvelles conspirations; il s'enfuit à Gibraltar, puis à Lisbonne où, raconte-t-il, il jeta dans le Tage ses deux dernières pièces de monnaie « pour ne pas entrer dans une si grande ville avec si peu d'argent ». A Lisbonne il rencontra pour la première fois Teresa Mancha, jeune Espagnole de quinze ans destinée à jouer un bien triste rôle dans sa légende; vers la fin de 1827, Espronceda dut fuir jusqu'à Londres où il retrouva Teresa mariée; en 1829 il l'enleva et, passant par les Pays-Bas, gagna Paris où il se battit sur les barricades pendant les journées de juillet 1830. Après avoir vainement essayé de fomenter une insurrection en Navarre, Espronceda revint à Paris, s'enrôla parmi les volontaires qui devaient aider les Polonais, et rentra en Espagne lors de l'amnistie de 1833. Fils d'un militaire, il fut nommé officier des gardes du corps, lut des vers satiriques à un banquet, fut cassé de son grade et exilé à Cuéllar, où il écrivit un roman historique sans valeur, *Sancho Saldaña ó El Castellano de Cuellar* (1834). Regagnant Madrid, Espronceda se jeta dans le journalisme, prêcha l'insurrection, se battit dans les rues en 1835-1836, prit part au triomphe libéral de 1840, et se prononça en faveur d'une république. S'étant séparé de Teresa († 1839) vers 1836, il publia en 1840 un volume intitulé *Poesias*, qui contient plusieurs de ses chefs-d'œuvre lyriques; en 1841 parurent les livraisons de *El Diablo Mundo* dont la deuxième est le magnifique *Canto á Teresa*.

Nommé secrétaire d'ambassade à La Haye en 1841, Espronceda revint à Madrid, ayant été élu député d'Almería; il mourut le 23 mai 1842, après quatre jours de maladie, épuisé par une vie orageuse, à l'âge de trente-trois ans. Il aurait pu mourir sur l'échafaud; il aurait pu se ranger et devenir, comme plusieurs autres « Numantins », un bourgeois solennel, défenseur de l'ordre établi. Dans tous les cas son œuvre comme poète était faite.

Il n'est pas permis de douter qu'il prit Byron comme modèle. Parfois l'imitation est frappante : la célèbre *Cancion del Pirata* rappelle immanquablement *The Corsair*, et la lettre d'Elvira dans *El Estudiante de Salamanca* n'est presque qu'une belle traduction de la lettre de Julia dans *Don Juan*. Comme Byron, Espronceda devint le sujet d'un mythe, et il fit tout pour jouer son rôle. Avec un plaisir manifeste, il répandait le bruit de ses méfaits et donnait au monde son portrait sous les traits de héros pâles, ténébreux et irrésistibles. Don Felix de Montemar, dans *El Estudiante de Salamanca*, est un « nouveau don Juan Tenorio, âme fière et insolente, plein d'irréligion et de vaillance, altier et querelleur; toujours l'insulte aux yeux, l'ironie sur les lèvres, il ne craint rien et s'en remet pour toutes choses à son épée et à sa valeur ». Dans la frémissante déclamation, *A Jarifa en una orgia*, on retrouve ce même désir déréglé d'impossibles plaisirs, le même pittoresque mélange de misanthropie et d'idéal. De même encore, le Fabio du fragmentaire *Diablo mundo* est animé par ce souffle byronien de pessimisme dédaigneux, de raillerie épique. Et ainsi d'un bout à l'autre de son œuvre, le protagoniste est toujours et partout José de Espronceda.

Il est douteux qu'aucun écrivain ait jamais réussi à

dissimuler complètement sa personnalité; Espronceda ne l'essaya jamais; aussi son œuvre dramatique était-elle condamnée d'avance à l'insuccès[1]. Mais la violence de son tempérament, son égoïsme artistique que rien n'abat, donnent de la vie et de la couleur à ses chants superbes. Son attitude de révolté, sa passion d'amour et de liberté qui va jusqu'à la débauche et à l'anarchie, sont les caractéristiques d'une époque plutôt que d'un pays : en cela, il est cosmopolite plutôt que national. Mais l'impitoyable faculté d'observation que révèle *El Verdugo*, la conception idéalisée d'Elvira dans *El Estudiante de Salamanca*, représentent également les traditions de Quevedo et de Calderon; tandis que sa rhétorique superbe, sa phrase harmonieuse et sonore, ses images brillantes, son ampleur véhémente, sont les reflets de la force et de la faiblesse de l'Espagne. Somme toute, Espronceda est le lyrique espagnol le plus puissant, le plus admirable du XIXe siècle.

Les éloges des meilleurs critiques n'ont pu populariser les *Preludios de mi lira* (1833) du jeune Catalan Manuel de Cabanyes (1808-1833) qui mourut trop jeune pour développer ses forces. C'est un poète poúr les poètes, qui s'inspire surtout de Luis de Leon, mais les admirables hendécasyllabes *A Cintio* portent à croire qu'il aurait accepté sans difficulté le romantisme. Un autre Catalan a gagné une triste célébrité par une vie en contradiction avec l'habit qu'il portait. Entré dans les

1. Espronceda écrivit un drame en prose, *Amor venga sus agravios* (1838), en collaboration avec Eugenio Moreno Lopez, et une comédie en vers, *Ni el tio ni el sobrino* (1834), en collaboration avec Antonio Ros de Olano, plus tard marquis de Guad-el-Jelú (1802-1887), l'auteur de ce mystérieux roman *El Doctor Lañuela* (1863) que personne n'a la prétention d'avoir compris. *Amor venga sus agravios* parut sous le pseudonyme de Don Luis Senra y Palomares. *Doña Blanca de Borbon*, imprimée à quelques exemplaires en 1870, n'a vraiment été publiée qu'en 1907.

ordres, Juan Arolas (1805-1849) fut saisi par la fièvre romantique, mit en action ses extravagances, et versa une sensualité morbide dans ses *Poesias caballerescas y orientales* (1840) et ses *Poesias religiosas, orientales, caballerescas y amatorias* (1842). Son orientalisme est l'orientalisme conventionnel de Byron, Moore et Victor Hugo, mais il s'y trouve une émotion personnelle qu'on chercherait en vain dans les *Poesias asiaticas* (1833), œuvre posthume de Gaspar Maria de Nava Alvarez, comte de Noroña (1760-1815), qui ne fit que traduire banalement les versions latines et anglaises de Sir William Jones (1746-1794), de Joseph Dacre Cartyle (1759-1804) et d'autres orientalistes. Arolas mourut fou sans avoir acquis d'autre réputation que celle d'un prêtre quasi érotomane; c'est injuste, car un souffle de poésie authentique anime souvent ses vers fébriles. On ne sait trop pourquoi Nicomedes Pastor Diaz (1811-1863) affecta dans ses *Poesias* (1840) une mélancolie en contraste avec la belle humeur qui le distinguait dans la vie privée. Cette note de tristesse se retrouve dans *De Villahermosa á la China*, *Coloquios intimos* (1858), sorte de roman autobiographique dont l'insuccès découragea profondément l'auteur. Admirablement doué, Diaz est un des nombreux littérateurs espagnols qui se sont perdus dans la fondrière politique.

Nous devrions être bien renseignés sur la vie de José Zorrilla (1817-1893), qui nous a donné ses *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), livre plus intéressant qu'exact. Fameux en Espagne dès 1837, année où il lut des vers aux funérailles de Larra, connu à l'étranger dès sa première jeunesse, Zorrilla écrivit surabondamment et gagna une grande popularité comme lyrique aussi bien que comme dramaturge, avant de se rendre en France.

Se débattant dans une constante pauvreté, il partit en 1855 pour le Mexique, y fut patronné par l' « empereur » Maximilien, et en revint les mains vides en 1866. Enfin, les Cortes lui votèrent (1884) une pension qui mit sa vieillesse à l'abri du besoin et — ô ironie! — on le « couronna » publiquement à Grenade (22 juin 1889). Son œuvre a-t-elle souffert de ses embarras pécuniaires? Moins qu'on ne le croirait; jamais il ne serait devenu un artiste parfait : il était né improvisateur. Il nous dit qu'il composa *El Puñal del Godo* en vingt-quatre heures. Lui-même raconte qu'il écrivit des vers devant servir de texte aux gravures de Gustave Doré faites pour illustrer les poèmes de Tennyson : un ennemi n'aurait pu trouver un détail plus révélateur. L'insouciance de Zorrilla lui fera toujours tort aux yeux des critiques exigeants, mais le charme qu'il exerça si longtemps implique des qualités considérables. Il eut l'esprit national, la spontanéité, et, bien qu'il prétendît ne pas le posséder, le sens dramatique. Le sort des poèmes de Scott menace aussi les poèmes plus sonores de Zorrilla; on lit les *Cantos del Trovador* (1841) et la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada* (1847) plus pour leur sujet que pour la beauté absolue de la forme. Toutefois, de même que Scott survit par ses romans, Zorrilla survivra par quelques-unes de ses pièces : *Don Juan Tenorio* (1844), — dont les sources sont *Don Juan de Marana, ou La chute d'un ange* (1836) de Dumas père et *Les âmes du Purgatoire* (1825) de Prosper Mérimée — et *El Zapatero y el Rey* (1850), refonte d'un drame de Hoz y Mota, pour ne rien dire de *El Puñal del Godo* (1842), basé sur le *Roderick* (1814) de Southey. Si on les soumet à un examen sérieux, les méthodes lâchées de Zorrilla

fatiguent; à la scène, ses gros effets et son lyrisme débordant font de lui une force réelle.

Espronceda avait eu un continuateur en Miguel de los Santos Alvarez (1818-1892), doux rêveur qui eut l'intrépidité de publier (1853) une suite au *Diablo Mundo;* la mémoire de ce galant homme survit seulement parce qu'il écrivit un conte charmant, *La proteccion de un sastre* (1840). Zorrilla trouva un continuateur mieux doué en José Heriberto Garcia de Quevedo (1819?-1871), originaire de Vénézuéla, tué à Paris pendant la Commune, qui acheva très habilement trois poèmes que Zorrilla laissa inachevés au moment de partir pour le Mexique : *Pentápolis*, *Maria* et *Un cuento de amores*. Ni l'un ni l'autre ne possédaient l'originalité virile du pessimiste chrétien Gabriel Garcia y Tassara (1817-1875), dont la réputation a souffert de la réaction contre le romantisme et, peut-être, du démenti donné par les événements à toutes ses prévisions politiques, comme on put s'en rendre compte en 1872, quand ses vers furent réunis, longtemps après les circonstances qui les avaient inspirés. Prophète manqué, il était vraiment poète et sut exprimer ses craintes désespérées dans *Un Diablo más* dont la musique bruyante contraste avec la mélodie majestueuse de l'*Himno al Mesias*.

L'attraction du romantisme séduisit un moment Manuel Breton de los Herreros (1796-1873), mais son *Elena* (1834) ne peut être comptée parmi ses triomphes. Breton continua la tradition de Moratin fils, déjà poursuivie par Martinez de la Rosa à ses débuts, et par le Mexicain Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), l'auteur bien connu de l'*Indulgencia para todos* (1818). Breton débuta en 1824 avec *A la vejez viruelas* (pièce en prose composée en 1817) et écrivit jusqu'en 1867,

date de *Los sentidos corporales*. Son *Escuela de Matrimonio* (1852) est la plus ambitieuse et peut-être la meilleure des innombrables pièces où il se propose de dépeindre la classe moyenne, avec une exactitude relevée d'ironie et d'intentions didactiques. Breton a trop produit (175 pièces), et il impose ses morales d'une façon un peu flagrante; mais c'est un versificateur d'une habileté merveilleuse, et si nous le condamnons comme caricaturiste, il est indéniable qu'une pièce comme *Marcela ó ¿ Cual de los tres?* (1831) qu'on joue encore, renferme de la jovialité en abondance et dénote une connaissance remarquable du théâtre. Indiquons *Muérete y verás!* (1837), *Ella es él* (1838) *El Pelo de la dehesa* (1840) et *El cuarto de hora* (1840), et nous n'aurons fait qu'effleurer la liste des créations divertissantes dues à cet homme d'esprit génial.

Avec Breton on doit nommer Ventura de la Vega (1807-1865), originaire de la République Argentine, et condisciple d'Espronceda. Étant sans fortune, il dut adapter plus d'une soixantaine de pièces françaises avant de se permettre le luxe d'écrire *El Hombre de mundo* (1845), drame qui fit connaître en lui un successeur de Moratin fils et de Breton. On y remarque une spirituelle ironie qui ne devait malheureusement pas durer : déjà, dans *La Crítica de El si de las Niñas* (1848), la finesse dégénère parfois en attaque caricaturale. Gaspillant ses talents dans les coulisses des théâtres et dans la politique, Vega fut trop tôt perdu pour la littérature. Mais il y conserve une place honorable à cause de *El Hombre de mundo* et de poèmes élégants, tels que *La Agitacion* et *Orillas del Pusa*, qui démontrent une singulière maîtrise d'expression. Sa tragédie, *La Muerte de César* (1865), exposé dramatique des principes du césarisme,

ne représente pas bien le côté fort de son fin talent.

Un autre écrivain américain fut la Cubaine Gertrudis Gomez de Avellaneda (1814-1873), qui se fixa en Espagne vers 1836, et y publia dans *La Aureola* (1839) des poèmes sous le pseudonyme de *La Peregrina*. On ne se souvient plus de *Sab* (1839), de *Dolores* (1851) et de *Guatimozin, último emperador de Méjico* (1853). Comme romancier, l'auteur a échoué; comme poète elle s'est fait une réputation durable, un peu surfaite cependant par Villemain et d'autres érudits trop galants. Disons que ses hautes qualités d'imagination et d'harmonie sont manifestes dans ses *Poesías líricas* (1841) et dans ses drames robustes : *Alfonso Múnio* (1844), sa tragédie biblique *Saúl* (1849), et surtout dans *Baltasar* (1858). Chez elle la première inspiration est la meilleure; ses retouches sont presque toujours malheureuses. Vrai tempérament poétique, aucune des poétesses modernes ne dépasse sa ferveur lyrique, exception faite de Christina Rossetti.

Il suffira de mentionner rapidement des écrivains tels que Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), dont on joue encore un drame intitulé *Francisco de Quevedo* (1848); Narciso Saenz Diez Serra (1830-1877), auteur d'une excellente comédie *¡Don Tomas!* (1858); et Tomas Rodriguez Rubí (1817-1890), talent surestimé dont seule *La Rueda de la Fortuna* (1849) reste. Parlons plutôt de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), qui débuta par une imitation de Schiller, *Juana de Arco* (1847), subit l'influence d'Alfieri avec *Virginia* (1853), et s'aventura dans le drame classique avec *La locura de amor* (1855), l'œuvre la plus célèbre de sa première période. Parmi ses succès populaires on peut compter *La bola de nieve* (1856), où il expose la bassesse de la jalousie, et *Lances de honor* (1863), éloquente déclamation contre le duel.

Tamayo y Baus dut céder parfois au goût madrilène en adaptant des pièces d'Augier, d'Octave Feuillet et d'autres dramaturges français moins importants, tels que Léon Laya (1811-1872) et Paul Féval (1817-1887). *Un drama nuevo* (1867), la plus ambitieuse et peut-être la meilleure de ses pièces, clôt en réalité sa carrière. D'une famille d'acteurs, il sentait mieux que ses rivaux les possibilités de la scène; à ces connaissances techniques, il joignait le don de la création et une habileté prosodique qui émerveillait lecteurs et auditeurs.

Son contemporain Adelardo Lopez de Ayala (1829-1879) aurait pu acquérir une gloire durable comme poète et dramaturge, s'il s'était moins occupé de thèses et de doctrines et — ajoutons-le — s'il n'avait pas gâté un très beau talent dans les luttes mesquines de la politique. *El Tanto por ciento* (1861) et *Consuelo* (1878) sont d'astucieuses harangues en faveur d'une haute moralité publique et privée, composées avec une extraordinaire adresse. Si une extrême habileté, un souci scrupuleux du détail, un admirable don de versification sonore pouvaient assurer la maîtrise de la scène, Lopez de Ayala se trouverait au premier rang des dramaturges contemporains. Toutefois, son sarcasme manque de mesure, et — ce qui est plus grave — ses personnages sont plutôt des types généraux que des caractères individuels. Il n'en fut pas moins une véritable force dramatique à son époque, et il y aura toujours des admirateurs pour *Un Hombre de Estado* (1851) et *Rioja* (1854), belles œuvres de son début qu'il ne surpassa pas.

Parmi les poètes secondaires de cette période, n'oublions pas José Joaquin de Mora (1783-1864), que nous avons déjà nommé; littérateur trop versatile, il n'a frappé juste qu'une fois, dans les *Leyendas Españolas* (1840),

où il reproduit la note ironique de Byron avec une heureuse fidélité et une versification supérieure. VENTURA RUIZ AGUILERA (1819?-1881) conquit la popularité avec *Ecos nacionales* (1849); là, comme dans les *Elegías y Armonías* (1863) et les *Estaciones del año* (1879), il y a de bons vers, il y en a même de charmants : il n'y en a pas de parfaits. On y trouve une âme ouverte à des aspirations généreuses, une sincérité touchante; on y perçoit également trop de distance entre la pensée et l'exécution; cependant, si Ruiz Aguilera ne s'élève pas à la grandeur d'expression, il a des moments heureux où il nous séduit par sa naïve tendresse et son optimisme à toute épreuve. On s'étonne d'entendre un timbre féminin dans les accents de JOSÉ SELGAS Y CARRASCO (1822-1882), qui faisait partie de la rédaction du journal batailleur *El Padre Cobos* (24 septembre 1854-30 juin 1855, 5 septembre 1855-30 juin 1856). Dans sa *Primavera* (1850) ses vers sont tellement chargés de sentiments conventionnels que sa popularité était inévitable. Maintenant que son heure est passée, il est aussi injustement décrié qu'il fut jadis loué à l'excès : c'est quelque chose d'avoir été un bon versificateur, dont la joliesse ne fut jamais banale. Sa prose est celle d'un journaliste, faite pour vivre vingt-quatre heures. Nommons enfin JUAN MARTINEZ VILLERGAS (1817-1894), autre journaliste excellent, homme de parti et d'esprit qui survit dans ses *Poesias jocosas y satiricas* (1842), *El Baile de las brujas* (1843), et *El Baile de Piñata* (1843), œuvres remplies de malice concentrée.

Dès 1838 RAMON DE CAMPOAMOR (1819-1901) avait débuté par une pièce de théâtre, *Una muger generosa*. C'était un Asturien malin qui pensa d'abord à se faire jésuite, puis opta pour la médecine, et finalement se

partagea entre la politique, la philosophie, le drame et la poésie. La politique des littérateurs ne vaut guère mieux que la littérature des politiciens, et Campoamor ne fit pas exception à la règle. Il se prit plus au sérieux comme philosophe, et pourtant *El Personalismo* (1855) et *Lo absoluto* (1865) démontrent plus d'ingéniosité spirituelle que de profondeur de pensée. Au théâtre il a eu sur le tard quelques succès passagers, mais c'est surtout comme poète qu'il se fit accepter. Versificateur romantique dans *Ternezas y flores* (1840) et *Ayes del Alma* (1842), il n'était pas de taille à rivaliser avec Espronceda et Zorrilla; changeant brusquement de manière, il conquit le public avec ses *Doloras* (1846). Ce n'est que bien des années plus tard qu'il recueillit ses *Pequeños Poemas* (1872-1873-1874) et ses *Humoradas* (1886-1888), mais il convient de les mentionner ici à cause de la relation intime qui existerait entre ces pièces. On a soutenu que sous ces divers noms — *doloras*, *pequeños poemas* et *humoradas* — Campoamor inventa un nouveau genre poétique. Comment distinguer ces formes entre elles? D'après l'auteur, une *dolora* est une *humorada* dramatisée, et un *pequeño poema* est une *dolora* amplifiée. Qu'est-ce, donc, qu'une *dolora*, la première en date de ces formes, et celle — à en juger par sa *Poética* (1883) — à laquelle Campoamor attache le plus de valeur? C'est, paraît-il. une fable « transcendantale » dans laquelle se symbolisent des vérités éternelles; c'est un poème qui se caractérise par la brièveté, la délicatesse, le pathétique, et qui exprime, dissimulée sous l'ironie, une doctrine philosophique. Le point capital est la vérité « transcendantale » qu'il faut communiquer : la perfection est d'importance secondaire. Ces définitions et élucidations restent encore plus que vagues.

Un critique perspicace, M. Peseux-Richard, remarque sèchement que les *humoradas* sont aussi anciennes que toute autre forme littéraire, et que l'originalité de Campoamor, en l'occurence, consiste simplement dans l'invention d'un nom. Si Campoamor eût été conséquent, il serait devenu un conceptiste; heureusement, il ne fit pas trop de cas des théories qu'il inventa après coup. Sans doute, il pataugea parfois dans le sentimentalisme, et substitua un paradoxe à une épigramme. Toutefois, malgré le dédain qu'il affecta pour la technique, il fut, à ses bons moments, un admirable artiste en miniature, un expert dans le domaine de l'expression concise. Populaire, à juste titre, dans son pays, Campoamor fut un des rares poètes espagnols modernes dont la réputation ait franchi les Pyrénées; mais il n'a été, en aucun sens, un produit caractéristique du sol, et peut-être devait-il plus à Victor Hugo qu'il ne voulait l'admettre.

Célèbre peu après la mort d'Espronceda, Campoamor vécut jusqu'au commencement du xxe siècle et survécut longtemps à son jeune contemporain Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Resté orphelin à l'âge de dix ans, Bécquer fut élevé par sa marraine à Séville, refusa de prendre une profession régulière, et à dix-huit ans arriva à Madrid où il subit toutes sortes de déboires. On lui obtint enfin en 1857 un petit emploi officiel qu'il ne sut pas conserver : il réussit à vivre en se livrant à de pauvres besognes de journalisme jusqu'au moment où la mort vint le délivrer. Les œuvres (1871) qu'il a laissées se composent de légendes en prose et de poèmes modestement intitulés *Rimas*. Bien que l'influence de Hoffmann se fasse sentir dans la prose de Bécquer, celui-ci parle avec un accent personnel dans des fantaisies morbides

telles que *Los ojos verdes*, où Fernando sacrifie sa vie pour l'amour des sirènes; dans le récit de la folie de Manrique dans *El Rayo de luna*, ou la description du sacrilège de Daniel dans *La Rosa de Pasion*, ou ce fragment imposant et visionnaire, *La Mujer de Piedra*. De même que Hoffmann se retrouve dans la prose de Bécquer, le Heine de l'*Intermezzo* se retrouve dans les soixante-seize poèmes qui forment ses *Rimas* où, toutefois, le poète sévillan substitue une note de féerie mystérieuse à l'incomparable ironie de l'Allemand. L'existence harcelée que mena Bécquer explique les inégalités d'exécution qu'on y note : pour lui rendre justice, il faut lire de lui quelques morceaux choisis où ses rythmes d'une apparente simplicité et ses cadences doucement assonancées expriment avec un art admirable ses visions à demi délirantes.

Nous avons consacré beaucoup d'espace aux poètes. C'est le tour des prosateurs, dont aucun ne fut plus remarquable que Mariano José de Larra (1809-1837), fils d'un médecin espagnol qui s'attacha à l'armée française. Né à Madrid, le jeune Larra fut élevé en France, et rentra en Espagne à l'âge de huit ans, parlant mal la langue qu'il allait manier avec une si parfaite maîtrise. Il étudia le droit un peu partout, mais la vocation lui manquait : revenu à Madrid, il y fit un mariage malheureux, et se lança dans le journalisme. Il essaya du théâtre avec *No mas mostrador* (1831), pastiche bizarre de deux pièces françaises : *Le Portrait de Michel Cervantes* (1802) de Michel Dieulafoy (1762-1823) et *Les Adieux aux comptoirs* (1824) d'Eugène Scribe (1791-1861); il s'y essaya encore avec *Macias* (1834), drame romantique dont le sujet se retrouve dans *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834), roman historique qui n'eut qu'un

succès d'estime. Pourtant, si Larra ne savait ni créer des caractères ni narrer des incidents, il excellait à observer et à satiriser. Habile à détourner la censure qui le menaça sans cesse, il se multiplia sous les pseudonymes de « El Duende satírico », de « Andrés Niporesas », de « Ramon Arriala »; et sous ceux de « Juan Perez de Munguia » et de « Figaro » il devint célèbre dans *El Pobrecito hablador* (1832-1833) et dans la *Revista española* (1834). Ce fut un écrivain consommé, un esprit doué d'une vision directe et d'une âpreté d'expression qui émeuvent encore dans des articles tels que *El Dia de Difuntos*. La politique espagnole et les faiblesses de ses compatriotes sont mises à nu dans un esprit d'amertume féroce; il n'est guère encourageant d'être prévenu à chaque ligne que tous les hommes sont des canailles, et que tous les maux sont irrémédiables; mais il est impossible de lire les pages pessimistes de Larra sans admirer sa puissance, son humour macabre et sa cruelle lucidité. A vingt-huit ans, à la suite d'une liaison amoureuse, il se fit sauter la cervelle. Il a eu des successeurs, mais pas un n'a été capable de remplir la place qu'il occupait. Un talent analogue, bien que beaucoup moins amer, est à noter dans *El Espejo de mi tierra* (1840) d'un disciple de Lista, Felipe Pardo (1806-1868), connu de toute l'Amérique espagnole comme l'auteur de la jolie comédie *Una huérfana en Chorrillos* (1833), mais nous n'avons pas à discuter les ouvrages de ce Péruvien, rentré de bonne heure dans son pays.

Un essayiste à mentionner est José Somoza (1781-1852), admirable caractère, charmant prosateur, insouciant de la renommée littéraire, content d'avoir mérité les éloges de Quintana. On peut négliger ses poèmes et « essais rythmiques » (1822-1834-1835), mais, dans

ses *Obras... Articulos en prosa* (1842), recueil fort intéressant, Somoza raconte avec une finesse délicieuse ses souvenirs d'Espagne, d'une Espagne romantique faite à ravir Théophile Gautier. Peintre d'un coloris plus éblouissant fut Serafin Estébanez Calderon (1799-1867), « El Solitario », dont la biographie a été écrite par son neveu Antonio Cánovas del Castillo, chef des conservateurs et quelque peu littérateur à ses moments perdus. Sauf un sonnet sur les voleurs de livres — sonnet qui vise le fameux collectionneur et bibliographe Bartolomé José Gallardo (1776-1852) — les *Poesias* (1831) d'Estébanez Calderon sont aussi oubliées que son roman *Cristianos y Moriscos* (1838) et son œuvre posthume incomplète *De la conquista y pérdida de Portugal* (1885). De lui ce qui survit, ce sont ses *Escenas andaluzas* (1847), œuvre qui a manqué la popularité à cause de l'affectation de l'auteur à émailler ses pages d'expressions locales ou d'archaïsmes voulus, au point d'en devenir parfois inintelligible. Recueil de souvenirs sur les mœurs et les coutumes de l'Andalousie de jadis, les *Escenas* ont une valeur particulière par ce fait qu'elles donnent les impressions d'un amateur qui appréciait — un peu trop — le détail pittoresque et la phrase flamboyante.

Ramon de Mesonero Romanos (1803-1882), « El curioso Parlante », est souvent classé comme un disciple de Larra. En réalité, le commencement de son *Panorama Matritense* (1835) — plus tard *Escenas matritenses* — parut six mois avant les premiers essais de Larra dans ce genre; en outre, on ne trouve chez lui aucune trace de l'énergique concision de Figaro : il a plutôt une prolixité qui parfois n'est pas sans grâce. Son mérite est de nous avoir légué un tableau animé de Madrid avant que

la ville n'ait été lamentablement modernisée, et de nous aider à reconstituer la vie sociale de l'époque. Mesonero écrit comme parle un homme du monde — avec naturel et simplicité; ces qualités sont sensibles dans ses intéressants *Memorias de un setenton, natural y vecino de Madrid* (1880).

D'autres recueils de traits de mœurs et de coutumes nous parviennent de Cecilia Francisca Josefa Böhl de Faber, qui fut mariée trois fois et que l'on désigne toujours sous son pseudonyme littéraire, Fernan Caballero (1796-1877), nom d'un village de la Manche. Cet auteur d'un esprit si national était une Allemande polyglotte : son premier ouvrage, *Sola oder Wahrheit und Schein* (1840), fut écrit (1833) en allemand, le brouillon de *La Gaviota* (1849) fut rédigé en français, et le brouillon de *La Familia de Albareda* (1856) en allemand. Fernan Caballero avait dépassé la cinquantaine quand elle débuta dans la littérature espagnole avec *La Gaviota*, agréable roman qui eut un succès mérité, malgré ses sensibleries et ses réflexions morales : c'est un tableau fidèle de la vie d'alors en Andalousie, et le style en est naturel. Toutefois, il s'y glisse un air d'irréalité dès que la scène passe du village au salon, et le soupçon que Fernan Caballero inventait sans observer avec exactitude se précise quand on se trouve en présence d'un pantin articulé comme le Sir George Percy de *Clemencia* (1862) : notons aussi, dans *Magdalena*, le pair anglais qui boit du *shrub* à Séville, trait d'un comique involontaire qu'on ne saurait surpasser. C'est le côté ridicule d'un joli talent. Le penchant didactique de Fernan Caballero s'accrut avec le temps, et ses dernières œuvres sont gâtées par trop de sermons et de prônes; mais tant qu'elle se contente de raconter et de

décrire, comme dans les *Cuadros de costumbres* (1862), elle réussit à donner une charmante série d'impressions gracieuses. Ne la comparons pas avec Gertrudis Gomez de Avellaneda, dont elle se moquait en l'appelant *la Magna :* elle a plus de points de ressemblance avec Antonio de Trueba (1819?-1889), l'auteur des *Cuentos de color de rosa* (1859), des *Cuentos campesinos* (1860) et d'autres recueils populaires que Fernan Caballero elle-même trouvait trop doucereux.

La force d'imagination qui manque à ces aimables écrits se trouve dans *El Señor de Bembibre* (1844), œuvre de l'ami d'Espronceda, Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), qui fut aussi un excellent poète lyrique. Il se peut que l'intrigue de *El Señor de Bembibre* ressemble trop à celle de *The Bride of Lammermoor*, mais pour la force et l'originalité de l'intérêt, le livre de Gil est peut-être le meilleur roman historique écrit par un Espagnol au xixe siècle : la richesse des ressources romanesques, les couleurs et l'éclat du style lui ont assuré une vogue durable. Il ne faut pas oublier un romancier analogue, le Basque Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), qui débuta par un poème épique intitulé *Luchana* (1840), imprégné d'un anti-carlisme assez curieux chez un futur secrétaire du prétendant. Villoslada dissipa ses énergies dans le journalisme, mais plusieurs de ses romans historiques, tels que *Doña Urraca de Castilla* (1849), et *Amaya ó los Vascos en el siglo VIII* (1877), méritent de survivre comme des reconstitutions pleines de verve et d'imagination. Peu de romanciers ont eu des dons naturels supérieurs à ceux de Manuel Fernandez y Gonzalez (1821-1888), inépuisable inventeur d'épisodes saisissants contés avec aisance. Sa pauvreté l'obligea à produire surabondam-

ment, et la plupart de ses innombrables improvisations insouciantes sont abandonnées à jamais. De cette masse informe il ne reste guère que *Men Rodriguez de Sanabria* (1853), *Martin Gil* (1854) et *El Cocinero de Su Magestad* (1857), et c'est encore un jugement adouci.

Juan Donoso Cortés (1809-1853), marquis de Valdegamas, a écrit un fort remarquable *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo considerados en sus principios fundamentales* (1851). Trop souvent Donoso, le plus intolérant des hommes (comme on peut s'y attendre de quelqu'un qui modifia d'un seul coup ses convictions les plus profondes), accable ses lecteurs d'affirmations dogmatiques, et parfois ce pontife d'orthodoxie intransigeante émet des théories périlleuses. Il a trop d'emphase : Campoamor mit le doigt sur son point faible : « M. Donoso croit que le boursouflage est une des qualités du sublime, et il se trompe. » Néanmoins Donoso écrit avec une éloquence et une passion extraordinaires — et aussi avec une conviction de son infaillibilité personnelle qui n'a pas d'égale en littérature. Cet immense orgueil, qui serait ridicule chez tout autre, ne l'est pas chez lui : derrière ses paroles enflammées il y a toujours une force, un homme convaincu. En le lisant on se rappelle la maxime si profonde de Coleridge : « Celui qui met le christianisme au-dessus de la vérité mettra ensuite l'Église au-dessus du christianisme et finira par se mettre lui-même au-dessus de l'Église. » Donoso n'a pas su éviter cet écueil.

Il était au pôle opposé de son allié le curé de Vich, Jaime Balmes (1810-1848), l'auteur de *El Protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilizacion europea* (1844), un des plus ingénieux ouvrages de controverse moderne. Donoso dénonce la

raison humaine comme un piège du Malin; Balmes y fait appel à chaque pas, et son traité est un exemple frappant de discussion persuasive, bien que sans grand souci de la forme littéraire. Plongé dans le journalisme, Balmes n'eut pas le temps de devenir un homme de lettres. Aussi ce maître polémiste est-il moins puissant dans le domaine de la pensée abstraite. Toutefois sa *Filosofia fundamental* (1846), mélange des doctrines scholastiques et cartésiennes, a encore un certain intérêt puisqu'elle marque une légère tendance de l'Espagne à entrer dans le mouvement philosophique moderne.

Un collaborateur de Balmes, José Maria Quadrado (1819-1896), se distingua dans les études archéologiques dont l'initiateur en Espagne avait été l'artiste Francisco Javier Parcerisa (1803-1875), qui collabora avec l'homme accompli que fut Pablo Piferrer (1818-1848) pour le premier volume des *Recuerdos y bellezas de España*, publié en 1839. Le texte de quelques autres volumes fut rédigé par Quadrado, qui reconstitua avec charme et érudition l'histoire archéologique de plusieurs provinces de l'Espagne. Et cette prose volumineuse n'est qu'une partie de son œuvre. Il a été poète à ses heures, il eut le courage de refondre Shakespeare et de continuer Bossuet; il fut l'archiviste des îles Baléares et l'auteur d'une intéressante étude d'histoire sociale : *Forenses y Ciudadanos* (1847). Quadrado se classe comme investigateur savant, de goût artistique, sachant communiquer aux autres la douce flamme de son enthousiasme éclairé. Pardonnons-lui son attaque peu galante contre George Sand, la seule action critiquable d'un travailleur modeste qui méritait bien le titre de *vir optimus* que lui décerna son émule Hübner.

Les sujets qui absorbèrent en grande partie l'activité

intellectuelle de Concepcion Arenal (1820-1893), femme d'un talent et d'un caractère exceptionnels, ne rentrent pas dans notre cadre. Cependant la sobre éloquence, la clarté de pensée dont elle fit preuve dans *La Beneficencia, la filantropia y la caridad* (1861), dans ses *Cartas á los delincuentes* (1865), dans *Las colonias penales de la Australia y la pena de deportacion* (1877) et dans bien d'autres publications relatives aux problèmes sociaux, indiquent qu'elle aurait fort bien pu se faire un nom en littérature.

CHAPITRE XIII

LA LITTÉRATURE DEPUIS 1868

Le dramaturge Lopez de Ayala salua la chute d'Isabelle II par un manifeste qui mit à nu les fautes les plus notoires de la dynastie des Bourbons (30 septembre 1868). Pendant les années qui suivirent la révolution, des événements graves préoccupèrent les esprits : la recherche d'un prince qui consentirait à accepter la couronne d'Espagne, l'assassinat de Prim au moment de l'arrivée d'Amédée de Savoie (décembre 1870), l'abdication de ce dernier (11 février 1873), l'établissement d'un régime républicain, des révoltes aux colonies, des émeutes à l'intérieur, les menées des Alphonsistes et des Carlistes, la menace d'une guerre civile, la désaffection croissante de l'armée, l'impuissance des doctrinaires au pouvoir. La nomination de Castelar comme dictateur (21 septembre 1873), annonçait aux prévoyants la faillite de l'essai libéral. La république agonisait; il n'y avait plus qu'à attendre le moment de l'enterrer décemment. L'heure sonna en décembre 1874, quand Martinez Campos fit à Sagunto son *pronunciamiento* en faveur d'Alphonse XII, et peu à peu tout s'apaisa.

On concevra que cette période troublée ne fût pas faite pour favoriser les lettres. Les écrivains de la génération nouvelle, tels que Pérez Galdós, eurent à lutter contre l'indifférence d'un public épuisé d'émotions réelles. Les écrivains de l'époque antérieure restaient en scène, mais sans ajouter grandement à leur gloire. Zorrilla, revenu d'Amérique, récitait ses poèmes au Teatro Príncipe, faisait des travaux de commande pour les libraires, menait une existence maladive et besogneuse pendant que ses pièces enrichissaient les éditeurs. Cela devint un scandale. On se résolut à venir en aide à « celui qui avait tué Don Pedro et sauvé Don Juan ; » on lui concéda la petite pension dont nous avons parlé, et on le « couronna ». Il était bien tard. Zorrilla rédigea tant bien que mal ses *Recuerdos*, œuvre divertissante mais confuse, où le poète aux cadences sonores fit place à un assez piètre prosateur. Le vieux volcan s'éteignait à vue d'œil.

Campoamor, destiné à survivre à Zorrilla près de dix ans, publiait les cinq chants de *El Drama universal* (1869), poème grandiose et inégal, histoire symbolique des amours posthumes d'Honorio et de Soledad, dont l'effet fut manqué. En 1872, Campoamor, qui avait déjà exprimé ses vues dans les *Polémicas con la democracia* (1862), afficha ses sympathies politiques en écrivant pour l'Académie un éloge versifié de Luis Gonzalez Brabo (1811-1871), l'âme maudite du régime bourbonien. Campoamor avait débuté comme dramaturge; avant la Restauration il revint à plusieurs reprises au théâtre, bien qu'il n'y obtînt que des succès d'estime avec *Guerra á la guerra* (1870), *El Palacio de la Verdad* (1871), *Cuerdos y locos* (1873), *Dies iræ* (1873) et *El Honor* (1874). Il se rattrapa, cependant, dans ses

Pequeños Poemas (1872-1873-1874), et puis dans ses *Humoradas* (1886-1888), variantes de ces *Doloras* qui lui avaient valu la popularité. Jusque vers la fin de sa longue vie il écrivit de temps en temps ces petites compositions jolies et égrillardes, légères bouffées de poésie, d'une poésie qui s'affaiblissait de plus en plus. Seul représentant d'une génération disparue, entouré d'un respect universel, content de son auréole de gloire, le vieillard conserva assez de dignité pour refuser par trois fois de se prêter au cabotinage d'un « couronnement » public. Disons, enfin, que Campoamor, à l'inverse de Zorrilla, fut un prosateur d'un style serré, rapide, élégant : on s'en convaincra en lisant son dernier ouvrage de longue haleine, *La Metafisica y la Poesia* (1891), modèle de polémique courtoise et réjouissante où il tenait bon contre son ami Valera, le célèbre romancier dont nous allons parler.

C'est comme poète qu'avait débuté Juan Valera (1824-1905), longtemps avant de représenter l'Espagne à Washington, Bruxelles et Vienne. Il ne se résigna pas à la froideur du public pour ses *Poesias* (1858), recueil de vers ciselés où la culture prime la spontanéité. Ne pouvant pas se faire accepter comme poète, et n'ayant pas la vocation de soutenir les causes perdues, il se consola en s'imposant comme critique. La multiplicité de ses sympathies, son savoir étendu, son absence de préjugés furent un outillage presque idéal pour les fonctions de juge littéraire. Mais avec le temps, il semblait prendre peur de son intelligence, et sa courtoisie sans bornes, son désir de plaire, l'empêchèrent souvent d'arriver à une conclusion précise. Pourtant son insinuante complaisance devint parfois une arme formidable dans les *Cartas americanas* (1889), où une excessive urbanité

produit tout l'effet du blâme : on ferme le livre avec l'impression que les écrivains dont il y est question ont été étouffés sous les fleurs trop parfumées offertes par ce diplomate accompli. Cependant, même là, il y a du flair : c'est Valera qui signala le premier l'originalité de M. Rubén Darío.

Valera triompha surtout comme romancier, et son triomphe date de l'heure où la république s'effondrait. Membre de la députation qui offrait à Amédée la couronne d'Espagne, désillusionné par le résultat, Valera s'était éloigné du tintamarre politique pour s'enfermer dans sa bibliothèque. Il a dit que *Pepita Jiménez* (1874) prenait ses racines dans des lectures prolongées des mystiques, et, en acceptant au pied de la lettre sa confession narquoise, on croirait qu'il devint romancier presque par accident. De là, peut-être, les longueurs qui retardent la marche du récit; mais quels que soient ses défauts, *Pepita Jiménez* est d'une importance capitale dans l'histoire littéraire : c'est de sa publication que date l'attention accordée par l'étranger au roman espagnol contemporain. C'était enfin un livre qui provenait d'une inspiration authentique et nationale, qui enjolivait avec une fantaisie exquise les données de Luis de Leon et de sainte Thérèse, en offrant une fois de plus ce que Coventry Patmore, critique difficile, appela « cette synthèse complète de gravité du sujet et de gaîté de manière qui est la scintillante couronne de l'art et qui, en dehors de la littérature espagnole, ne se trouve que dans Shakespeare et, même chez lui, à un degré bien moins manifeste ». Il convient, sans doute, d'atténuer quelque peu ce jugement, mais le fait que le dédaigneux Patmore l'ait émis, prouve qu'il s'agit d'une œuvre remarquable. *Las Ilusiones del Doctor Faustino* (1875)

plurent moins au public, peut-être parce que l'observation y est trop impitoyable, la conception trop subtile; *El Comendador Mendoza* (1877) atteint une intensité tragique, une émotion sincère qui porte à croire que l'auteur y a peint une douloureuse expérience personnelle; *Doña Luz* (1879) a des rapprochements avec *Pepita Jiménez*, qu'elle dépasse, cependant, en perspicacité psychologique. Valera n'était pas moins heureux dans le conte ironique et dans le dialogue : dans ce genre, *Asclipigenia* peut être considéré comme un chef-d'œuvre en petit. Devenu aveugle vers la fin de sa vie, Valera dut dicter au lieu d'écrire, épreuve cruelle pour un artiste dont le talent n'avait rien de déclamatoire; même dans ces conditions, il produisit de charmantes études de caractère et de mœurs, telles que *Genio y Figura* (1897), *De varios colores* (1898) et *Morsamor* (1899). La mort le surprit pendant qu'il rédigeait un discours sur Cervantes. Il ne pouvait se consacrer tout entier à la littérature; il devait composer à bâtons rompus, hâtivement; il idéalisait trop, et, comme tout le monde, il lui arrivait de se répéter. En le jugeant sur ce qu'il a donné de meilleur, il faut admettre que le créateur génial de Pepita est celui des modernes qui représente le mieux ce sens de mesure et de goût qu'on trouve plus rarement que la force dans le génie espagnol.

C'est aussi en 1874, date de la publication de *Pepita Jiménez*, que Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) publia dans la *Revista Europea* le conte qui lui valut une popularité qui dure encore. Écrivain précoce, romantique effréné dans *El Final de Norma* (1855), Alarcón usait un talent ingénieux dans la corvée journalistique, et il se fit remarquer par le *Diario de un tes-*

tigo de la guerra de Africa (1859), relation pittoresque de la campagne du Maroc, chronique patriotique des plus animées. Mais tout ce qu'il avait fait passa à l'arrière-plan quand parut *El Sombrero de tres picos* (1874), tableau picaresque de mœurs andalouses, modernisation en prose d'un *romance* populaire (*El Molinero de Arcos*) avec des emprunts au *sainete* intitulé *El Corregidor y la Molinera* (1862), histoire racontée avec une gaîté leste et innocente. A l'époque de la Restauration, Alarcón se découvrit de nouvelles convictions politiques, et l'ancien rédacteur de *El Látigo* crut devoir semoncer vertement ses alliés de l'avant-veille. En littérature, cette volte-face ne lui porta qu'un bonheur passager : après avoir causé une sensation énorme, *El Escándalo* (1875), défense des jésuites par un vieux révolutionnaire, est tombé dans l'oubli, où *La Pródiga* (1882) l'a accompagné. De ces essais, on ne lit que *El Niño de la Bola* (1880), base de *Manuel Venegas* (1902), opéra inachevé de Hugo Wolf (1860-1903), génie malheureux qui, sous le titre de *Der Corregidor* (1896), avait préalablement mis en musique *El Sombrero de tres picos*. C'est dans ce conte charmant, c'est dans quelques-unes des *Novelas cortas* (1881-1882), que l'esprit si national de l'insouciant Alarcón a trouvé sa parfaite expression.

A l'opposé de cette girouette, José María de Pereda (1833-1906) est toujours resté un ultramontain, ennemi de toutes les compromissions opportunistes. Originaire de Polanco, d'où il ne sortit que rarement, il fit ses premières armes dans une feuille locale, *La Abeja montañesa*. Les lecteurs, accoutumés aux gentillesses de Fernan Caballero et de Trueba, regimbèrent devant le réalisme viril des *Escenas montañesas* (1864-1871). C'était une âpre présentation de la vie, et le grand

public n'y prit goût que lentement. Deux ans après la publication de *Pepita Jiménez*, Pereda eut son premier succès incontestable avec *Bocetos al temple* (1876), recueil de contes d'une observation puissante et précise. On a dit que ses personnages restent locaux, même dans ses livres les plus ambitieux, dans *Don Gonzalo Gonzalez de la Gonzalera* (1878), dans *Pedro Sanchez* (1883), ce roman picaresque où il traite de la vie citadine, et dans *Sotileza* (1884), œuvre toute imprégnée des âcres senteurs de la mer. En réalité, les hommes et les femmes de Pereda sont locaux dans les détails; ils sont universels comme types de nature. D'ailleurs, Pereda est essentiellement un romancier régionaliste, ce qui n'est pas un défaut. Ses points faibles sont l'emphase, l'insistance sur la morale, la caricature exagérée de ses personnages antipathiques. Il ne sait pas résister à la tentation de polémiquer; puisque Balzac a écrit les *Petites misères de la vie conjugale*, Pereda répliquera dans *El buey suelto* (1877); puisque Pérez Galdós a écrit *Doña Perfecta* et *Gloria*, Pereda répliquera dans *De tal palo tal astilla* (1879). Toutes les tendances de la société moderne lui firent horreur, et dans ses accès d'abattement il voyait le monde en noir : on dirait un Larra orthodoxe. Mais non : c'est un humoriste bourru, un gentilhomme campagnard qui, tout en soupirant après un passé d'imagination, dirige avec un sens fort pratique la savonnerie qu'il a établie dans ses terres. Ces artistes sont moins conséquents que personne. Prenons Pereda tel qu'il fut. Dans *El sabor de la tierruca* (1882) et ailleurs, il peignit la vie de la « Montagne » avec une puissante sympathie et un réalisme courageux; ses gens vivent et s'agitent, et, ce qui n'est pas la moindre de ses

qualités, il se sert d'une langue nerveuse et énergique; les archaïsmes qui seraient des affectations chez autrui sont naturels à ce réactionnaire. Il n'est pas de littérature qui ne pourrait à bon droit être fière d'un roman tel que *Peñas arriba* (1895), création imaginative d'une sérénité et d'une réserve admirables. Aucun contemporain ne dépasse Pereda comme paysagiste : il décrit les grasses vallées, les clairs ruisseaux, les collines dénudées, la mer houleuse des Cantabres avec une vérité saisissante, une passion profonde.

Avant le premier succès de Pereda, avant même la publication de *Pepita Jiménez* et de *El Sombrero de tres picos*, M. Benito Pérez Galdós (né en 1845) écrivit deux romans, *La Fontana de oro* (1870) et *El Audaz* (1871). Il était venu des Canaries en 1864 pour faire son droit à Madrid, et devint romancier en passant par le journalisme. L'heure n'était point propice à la littérature, mais M. Pérez Galdós ne se découragea pas : cet homme doux a une persistance, une force de volonté inébranlables, et il réussit à émouvoir le public avec *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) et *La Familia de Leon Roch* (1878), trois romans où se pose le problème religieux qui était alors à l'ordre du jour. Tandis que le réactionnaire Pereda formait ses contemporains, M. Pérez Galdós, réformateur libéral, se laissait plutôt former par eux. Mais il n'est pas toujours un romancier à thèse : citons, par exemple, *Marianela* (1878), histoire touchante, poétique, douloureusement vraie. En 1873 M. Pérez Galdós commença la première série des *Episodios nacionales*, sorte d'épopée nationale en prose, monument d'ingénieuse reconstitution. L'auteur, qui en est maintenant à la cinquième et dernière série des *Episodios*, passe en revue les incidents les plus drama-

tiques de l'histoire de l'Espagne au XIXe siècle; ces quarante-six volumes sont forcément d'un intérêt inégal, mais certains contiennent des morceaux superbes : *Bailen* (1873), *Cádiz* (1874), *Juan Martin el Empecinado* (1874), *Los Apostólicos* (1884), *Zumalacárregui* (1898), *La Estafeta romántica* (1899), *Los duendes de la camarilla* (1903), *Carlos VI en la Rápita* (1907) et *España trágica* (1909). Et partout quelle conscience, quel labeur, quelle souplesse de talent! La troisième phase du développement du romancier a pour type *Fortunata y Jacinta* (1887), vigoureuse peinture de la vie contemporaine. Inventeur fécond et adroit, observateur minutieux de détail, à peine inférieur à Dickens dans *El Doctor Centeno* (1883), M. Pérez Galdós combine le réalisme et la fantaisie, le récit serré et l'imagination poétique, et sa réussite fut complète quand il dépeignit l'excentricité psychologique qu'est *Angel Guerra* (1891). Il a aussi abordé le théâtre dans *Realidad* (1890), *La de San Quintin* (1894) et *El Abuelo* (1897), essais intéressants dont le second contient quelques scènes réellement supérieures à côté d'autres qui trahissent une gaucherie inexplicable. Laissons dans l'ombre les pièces à thèse comme *Electra* (1900) et *Mariucha* (1903), des tragi-comédies comme *Bárbara* (1905), *Casandra* (1905) et d'autres. Le tempérament débordant de M. Pérez Galdós s'enferme difficilement dans le cadre borné du théâtre; il lui faut le champ libre du roman. On peut croire que sa construction a trop d'ampleur pour être solide; le plus grand génie n'écrit pas impunément un volume tous les trois mois; cette productivité machinale et incessante, ponctuelle comme un cadran solaire, se paie à la longue. Mais pourquoi insisterions-nous? Ce n'est pas, du moins, de la simple improvisation, c'est

plutôt de l'histoire documentée, que ce soit celle d'une époque ou celle d'une âme. Pensons à *Fortunata y Jacinta*, pensons à *La de Bringas* (1884) et à d'autres œuvres fortes qui témoignent d'un talent scrupuleux, robuste, varié, d'une psychologie fine, et d'une conception poétique de la vie.

Vers 1880 le naturalisme français franchit les Pyrénées et devint à la mode parmi les jeunes romanciers espagnols. Un des premiers à s'y aventurer fut Armando Palacio Valdés (né en 1853), qui, après avoir passé par la critique, débuta dans le roman par *El Señorito Octavio* (1881), œuvre de tâtonnements, bien inférieure en force et en charme à *Marta y María* (1883) et à *La Hermana San Sulpicio* (1889). Dans ces deux romans il y a du réalisme, de la vivacité humoristique, et surtout de délicieux portraits de femmes. Dans l'intervalle qui sépare *Marta y María* de *La Hermana San Sulpicio*, l'auteur publia *El idilio de un enfermo* (1883), essai manqué, *Aguas fuertes* (1884), recueil de contes d'un intérêt médiocre, et *José* (1885), joli tableau de la vie des pêcheurs où l'observation fraîche est quelque peu gâtée par le sentimentalisme. Passons sur *Riverita* (1886), *Maximina* (1887) et *El cuarto Poder* (1888), — dans le dernier desquels les figures des deux femmes, Ventura et Cecilia, se détachent en un habile contraste — pour arriver à *La Espuma* (1890) et *La Fe* (1892). Dans ces deux romans, qui eurent un grand retentissement, M. Palacio Valdés renonçait à une partie de son caractère de nationalité; en en changeant les noms, on pouvait les prendre pour des versions supérieures d'originaux français. Heureusement M. Palacio Valdés n'a pas continué dans cette voie d'art imitatif et de satire lourde. *El Maestrante* (1893) trahit des hésitations, mais

dans *Los Majos de Cádiz* (1896) et dans *La Alegría del Capitán Ribot* (1899) le romancier retourne à sa meilleure manière. Dans *La Aldea perdida* (1903) et dans *Tristán ó El Pesimismo* (1906) un vague souffle d'idéalisme semble annoncer une nouvelle orientation d'esprit chez cet écrivain si sensible à toutes les impressions. Il a de la sûreté de main dans la construction, de l'entrain dans la narration, une réelle adresse à peindre les caractères (surtout de femmes), combinaison qui explique la popularité de ce commentateur humoristique, en Espagne et hors d'Espagne.

Mme Quiroga, célèbre sous son nom de jeune fille, Emilia Pardo Bazán (née en 1851), est indubitablement la meilleure femme romancier que l'Espagne ait produite pendant le XIXe siècle. Son premier effort fut un *Examen crítico de las obras del P. Maestro Feijóo* (1877), couronné à un concours à Orense en 1876, puis elle passa de la critique au roman. Les femmes, jusqu'ici, ont été plus impressionnables qu'originales, et il n'est pas surprenant que Mme Pardo Bazán ait commencé par *Pascual Lopez* (1879), autobiographie d'un carabin, peu convaincante, inventée de toutes pièces. N'abordant que timidement le réalisme dans *Un viaje de novios* (1881), elle poussa plus loin dans *La Tribuna* (1882), étude courageuse des mœurs du prolétariat, et, après la publication de *La Cuestion palpitante* (1883), sorte de manifeste littéraire, elle se laissa entraîner par le courant naturaliste pour nous donner *Los Pazos de Ulloa* (1886) et *La Madre Naturaleza* (1887). Ces deux romans renferment des scènes d'une vraie puissance : *La Madre Naturaleza* est presque une glorification des instincts primitifs. Il eût été difficile de surpasser ces succès retentissants, et Mme Pardo Bazán ne les a pas égalés dans ses nombreux

romans et contes postérieurs. C'est comme romancier naturaliste qu'elle est généralement acceptée et, l'engouement naturaliste étant bien passé, la plus belle partie de son œuvre créatrice paraît quelque peu démodée aux jeunes : ceux-ci trouveront leur compte dans *La Quimera* (1905), tableau de la société aristocratique nuancé de symbolisme. Tout le monde prend plaisir aux descriptions pittoresques de la vie et des mœurs de Galice, la province où Mme Pardo Bazán est née; c'est par le riche coloris, l'exacte présentation de scènes et de coutumes telles qu'on en trouve beaucoup dans *Insolación* (1889) et *Morriña* (1889), qu'elle rend le mieux les impressions d'une nature exubérante toujours en quête de nouvelles issues. Elle a écrit des vers, essayé du théâtre, fait de la politique, discuté la littérature française moderne, effleuré le roman russe, composé la vie d'un saint, dirigé une propagande féministe, conférencié un peu partout sur les sujets les plus divers. Avec une hardiesse caractéristique, elle fonda le *Nuevo Teatro crítico* (janvier 1891-décembre 1893), revue entièrement rédigée par elle-même, où elle put propager ses idées très éclectiques sur toutes les manifestations de l'art. On lui a attribué le désir d'entrer à l'Académie Espagnole, et elle pourrait y figurer à bien meilleur droit qu'Isidra de Guzman y Lacerda, académicienne « honoraire », qui y prononça son discours de réception le 28 décembre 1784. Mais la comtesse Pardo Bazán ne se contenterait pas longtemps de collaborer aux fiches du dictionnaire. C'est un talent qui a besoin d'air et d'espace; sa force réside dans ses transcriptions vigoureuses du monde visible; ce que Pereda a fait pour la « Montagne », elle l'a fait, d'une manière plus romanesque, pour la Galice dans *De mi tierra* (1888).

A l'exception peut-être de M. Antonio de Valbuena (né en 1840), le frondeur incorrigible dont la série de *Ripios* a amusé tout le monde sauf ses victimes, aucun écrivain n'a été plus craint que Leopoldo Alas (1852-1901), qui rendit fameux le pseudonyme de « Clarín ». M. de Valbuena, malgré son esprit, touche trop souvent la même note : les vivants ont toujours tort. Alas a des surprises, des caprices déroutants, une malice infiniment dangereuse, et, en somme, il n'a fait qu'un bon usage de son autorité critique. Toutefois, ce n'est pas comme un redoutable gladiateur de la presse qu'il a place ici, mais comme l'auteur de *La Regenta* (1884-1885), analyse impitoyable du faux mysticisme qui perd Ana Azores. Rempli d'une grande variété de caractères, cléricaux ou laïques, tous observés avec une vision d'une cruelle acuité, c'est un des meilleurs romans de l'époque. Les recueils intitulés *Cuentos morales* (1896) et *El Gallo de Sócrates* (1901) sont d'une manière plus légère et de moindre valeur; cependant il y a là des morceaux qui renfermaient la promesse d'un excellent conteur.

Ce ne fut pas le talent qui manqua à Eusebio Blasco (1844-1903), un peu trop négligé depuis sa mort; il a trop écrit dans tous les genres, il a trop éparpillé son esprit vif et mordant, mais son tour reviendra; quelques-unes de ses nombreuses pièces survivront et il y aura certainement des lecteurs pour apprécier le comique alerte et naturel de ses *Cuentos aragoneses* (1901). Il suffira de rappeler rapidement la vogue passagère de *Pequeñeces* (1890), roman à clef où le R. P. Luis Coloma (né en 1851) fit une peinture peu flatteuse de ce monde madrilène dont il fut un moment l'enfant gâté. On alla jusqu'à parler du tort que ce livre pourrait porter à la réputation de Balzac. Balzac a

résisté à la secousse, et le père jésuite, homme d'esprit qui ne voulait plus donner le spectacle d'un Gyp en soutane, laissa le roman aux gens du métier; il s'est tourné vers la biographie historique, et dans ce genre ses *Retratos de antaño* (1895) et *El Marqués de Mora* (1903) ne manquent pas d'intérêt. Rien de moins clérical que l'esprit de M. Jacinto Octavio Picón (né en 1851), neveu de José Picon (1829-1873), le spirituel auteur de *Pan y Toros* (1864). Dans plusieurs romans, surtout dans *Dulce y sabrosa* (1891), il a fait preuve d'une observation fine doublée d'un style soigné; M. Picón, qui pendant quelque temps semblait s'être confiné dans la critique d'art, domaine où sa biographie de Velazquez (1899) lui valut un légitime succès, a fait un brillant retour au roman avec *Juanita Tenorio* (1910), œuvre d'une psychologie subtile, d'une pénétration admirable. Juan Ochoa (1864-1899), jeune Asturien d'un talent délicat, formé un peu par Alas, nous a légué *Su amado discípulo* (1894), *Un alma de Dios* (1898) et *Los Señores de Hermida* (1900), trois nouvelles remarquables par leur sobre vérité. Dans *Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) le roman fut mis au service des idées philosophiques par Angel Ganivet (1865-1898), écrivain d'une individualité marquée. Enfin, les mœurs rustiques furent rendues avec un art réaliste par Ricardo Macías Picavea († 1899) dans *La Tierra de Campos* (1897-1898) où les caractères se dessinent en relief sur le fond fauve et morne du paysage castillan.

Il y a une dose de romanesque dans le tempérament de l'ancien secrétaire du romancier Fernandez y Gonzalez, M. Vicente Blasco Ibáñez (né en 1867), qui continue, cependant, la tradition naturaliste du roman. C'est un disciple de Zola qui se révèle dans *Arroz y*

tartana (1894) et *Flor de Mayo* (1895), études poussées de la bourgeoisie et des marins de Valence, province natale de l'auteur. Il a dégagé plus tard sa personnalité et a réussi à exprimer les angoisses d'une vie dans *La Barraca* (1898), histoire navrante, tragiquement douloureuse même, contée avec une puissance remarquable. De même que l'action des meilleurs ouvrages de Pereda et de Mme Pardo Bazán se déroule respectivement dans la « Montagne » et en Galice, de même M. Blasco Ibáñez choisit de préférence la *huerta* de Valence pour cadre de ses premiers romans. Il en a reproduit l'atmosphère avec une force superbe dans *Entre naranjos* (1900), mais il ne s'y est pas cantonné. C'est franchement un insuccès que *Sónnica la Cortesana* (1901), roman archéologique trop hâtivement improvisé : ces évocations ambitieuses d'un lointain passé sont réservées aux Flaubert, maîtres d'un art méticuleux. M. Blasco Ibáñez reprit son bien dans *Cañas y barro* (1902), œuvre d'un réalisme cru et poignant. Vinrent ensuite les romans à thèse, autant de plaidoyers politiques ou sociologiques : *La Catedral* (1903), *El Intruso* (1904), *La Bodega* (1905) et *La Horda* (1905). Ce ne sont pas tout à fait des romans, ce n'est pas tout à fait de l'argumentation scientifique : c'est de la propagande collectiviste sous les formes d'un genre littéraire. Nous n'avons pas à en discuter les idées, et, quant aux personnages, ils ne se précisent guère. Dans la pénombre de la cathédrale tolédane, on distingue peu Gabriel Luna, qui est pourtant la figure principale du drame; dans *El Intruso* on se rappelle un peu mieux Sanabra et Aresti à Bilbao, mais c'est tout; des deux autres livres de cette série on ne retient que des impressions vagues et confuses d'une Andalousie tumultueuse, en proie à une crise agraire, ou des taudis

répugnants qui forment les quartiers des ouvriers à Madrid. La psychologie est sommaire, parfois nulle. M. Blasco Ibáñez est retourné à la peinture des individus dans *La Maja desnuda* (1906), étude minutieuse et attristante de deux pauvres êtres, un artiste et sa femme gravissant le calvaire qui mène de l'amour à la haine. Enfin, mentionnons *Sangre y Arena* (1908), avec ses deux types de l'*espada* fat, étincelant sous ses oripeaux, et de la grande dame cosmopolite et perverse, l'un, idiot grotesque hors de son milieu, l'autre, coquine dépaysée, tous deux présentés avec une adresse vigoureuse. C'est, en effet, la vigueur qui est la qualité de M. Blasco Ibáñez, et elle rachète bien des défauts. On a beau dire que son style est bruyant, que son observation est superficielle quand il quitte le sol de Valence, qu'il écrit pour l'exportation : sa langue emphatique, insouciante, parfois incorrecte, est bien adaptée aux intelligences de la foule dont il s'est fait le porte-voix; il connaît son coin de l'Espagne comme personne, il a reçu de fortes impressions du reste du pays et, tout en voulant rédiger une épopée des révoltés, il a décrit avec une intensité aiguë ses sensations âpres et personnelles.

Ses méthodes robustes ne sont guère à la mode dans la génération plus jeune. C'est surtout la forme savante, la recherche de l'expression qui frappe chez M. Ramón del Valle-Inclán (né en 1870), l'auteur des *Femeninas* (1895), de ces mémoires curieux du marquis de Bradomín intitulés *Sonata de primavera*, *Sonata de estio*, *Sonata de otoño*, *Sonata de invierno* (1902-1907), de *Flor de Santidad* (1904), de ce recueil fantasque qu'il appelle *Jardin novelesco* (1905) et de cette transcription laborieuse, *La Guerra Carlista* (1908) qu'il est en train d'achever. Orfèvre aussi dans ses vers — *Aroma de*

leyenda (1907) et *Cuentos de Abril* (1910) — M. del Valle-Inclán est un analyste subtil, prosateur au style tourmenté et gracieux, fait pour charmer les artistes, les amateurs du rare et du précieux. Il y a bien moins de recherche apparente dans la manière contenue de M. José Martínez Ruiz (né en 1876), mieux connu sans doute sous son pseudonyme de « Azorín ». Ne nous y trompons pas cependant : cette manière, avec ses phrases cassantes, est d'un art étudié, d'une saveur très individuelle. M. Martínez Ruiz a employé dans *El Alma castellana* [1600-1800] (1900). un art délicat à réaliser une mentalité lointaine : c'est de l'histoire en même temps que de la littérature. De dates postérieures sont *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) et *Las Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), romans d'une belle finesse, révélations intimes de ce qui se passe dans une âme moyenne, notées sur un ton de simplicité voulue par un sceptique spirituel qui méprise quelque peu ses personnages. Malheureusement M. Martínez Ruiz semble dédaigner le roman comme genre artificiel. Reviendra-t-il sur cette opinion? Nous l'espérons bien, et pourtant nous ne perdrions rien si l'auteur nous donnait en échange des travaux tels que *Los Pueblos* (1904), où la vie provinciale est étudiée d'une façon sobre et définitive, et *La Ruta de Don Quijote* (1905), tour de force d'évocation que l'auteur a surpassé dans *Castilla* (1912).

Nous ne pouvons donner même les titres des ouvrages du volumineux écrivain qu'est M. Pío Baroja (né en 1872), auteur de maints romans qui décèlent une vision lucide et une philosophie déconcertante, pessimiste, désespérée : nommons comme bon exemple de ses dons *La Casa de Aizgorri* (1900), roman dialogué, représen-

tation convaincante de la dégénérescence héréditaire, transcription impersonnelle de la vie dans les tristes hameaux du nord. Un nouveau talent est celui de M. Ricardo León (né en 1877), qui est devenu célèbre avec la publication de *Casta de hidalgos* (1909), roman suivi de près par d'autres tels que *El Amor de los Amores* (1910), *La Escuela de los Sofistas* (1910), *Alcalá de los Zegries* (1910) et *Los Centauros* (1912) : souhaitons que M. León ne dépense pas trop vite son talent d'invention et de narration prestigieuses. Ce n'est qu'après sa retraite de l'armée que le médecin Felipe Trigo (né en 1868) s'est dédié à la littérature. Son premier roman, *Las Ingenuas* (1901), produisit une sensation où le sentiment esthétique était peut-être pour peu de chose. Des envieux ont parfois prononcé le mot pornographie en parlant de *La sed de amar* (1903), *Alma en los labios* (1905), *La Altisima* (1907) et *Sor Demonio* (1908). M. Trigo, évidemment influencé par D'Annunzio, fait l'analyse de la volupté en y mettant une sorte de lyrisme exalté et de précision scientifique, ou le paraissant. C'est une obsession, si on le veut, mais il travaille dans un but artistique, et il semble en train de former une école, à en juger par quelques œuvres récentes. Nommons enfin M. Ramón Pérez de Ayala (né en 1881), qui, après avoir débuté comme poète dans *La Paz del Sendero* (1904), s'est consacré au roman où il a obtenu un succès notable avec *La Pata de la Raposa* (1912), tableau piquant et hardi.

Parlons maintenant du théâtre. Le successeur de Tamayo dans l'estime populaire, M. José Echegaray (né en 1832) se fit connaître d'abord comme mathématicien, comme économiste, comme orateur et comme ministre. Sous l'anagramme Jorge Hayaseca, il s'essaya

au théâtre en 1874 avec *El libro talonario,* et depuis lors il a produit plus de soixante essais dramatiques, tantôt en prose, tantôt en vers. Au fond c'est un romantique, comme il le laisse voir dans *La Esposa del Vengador* (1874) et dans *En el puño de la espada* (1875), mais le goût du terroir manque à son œuvre, reflet par trop fidèle de modes empruntées à l'étranger. Ses pièces sont bien construites, comme on peut s'y attendre de la part d'un ingénieur appliquant sa science à la scène : en outre il serait injuste de nier que M. Echegaray possède une certaine imagination qui émeut et impressionne, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans *El Gran Galeoto* (1881) et *El Conflicto entre dos deberes* (1882). Il est moins heureux quand il veut créer des caractères; il se laisse aller à la recherche des applaudissements par des effets emphatiques; enfin — et c'est bien grave — ses vers ne sont pas d'un poète. Une étude de Dumas fils a amené M. Echegaray à entreprendre la dramatisation de thèses morales; puis, assujetti à l'influence d'Ibsen, il a écrit des pièces telles que *El Hijo de don Juan* (1892) et *El loco Dios* (1900), drame symbolique dont certaines parties s'élèvent à une intensité saisissante : pourtant, si la méthode change, le fonds reste immuablement romantique. Il répugne à l'auteur d'abdiquer ; il s'y prépare cependant. Avec une générosité digne de louanges, il a parfois traduit et arrangé pour la scène madrilène quelques pièces d'un Catalan, M. Angel Guimerá (né en 1847), qui, un moment, sembla indiqué comme son successeur. De temps en temps M. Echegaray a fait jouer un drame original tel que *La escalinata de un trono* (1903) et *A fuerza de arrastrarse* (1905), mais ce n'est plus l'étourdissante productivité de jadis. Repris un instant

par la politique en 1905, il en est sorti aussitôt et depuis lors il n'écrit plus pour le théâtre. Octogénaire, il ne nous réserve probablement pas la surprise d'un nouveau développement dramatique : il est entré de son vivant dans le domaine de l'histoire. Son œuvre a-t-elle une vitalité à l'épreuve du temps? Pas dans l'ensemble, évidemment; une bonne partie n'en subsiste déjà plus; une autre partie assez considérable a beaucoup vieilli. M. Echegaray a peu d'humour et moins de tendresse; il n'est pas poète, puisque la mélodie verbale lui fait défaut; sa prose raide et sans nuances est dépourvue de charme; sa psychologie aux horizons bornés, sa perpétuelle amplification des faits l'empêchent de se classer parmi les réalistes. Comment donc expliquer un succès qui, malgré force échecs, a duré plus de trente ans? D'abord, M. Echegaray sait son métier; il choisit une thèse, il a l'instinct théâtral, il tire souvent de ses combinaisons artificielles de frappants effets scéniques. Puis il est un fort rhéteur dont les tirades impétueuses, imprégnées d'une passion communicative, sont bien faites pour plaire à la classe moyenne, de goûts mélodramatiques et sentimentaux. C'est dans cette classe moyenne que M. Echegaray compte le plus grand nombre de ses fervents. Malgré son apparence tapageuse, son théâtre n'a rien de dissolvant, de révolutionnaire : la quintessence en est foncièrement bourgeoise.

Parmi les autres auteurs dramatiques on peut citer le général Leopoldo Cano (né en 1844), connu par *La Mariposa* (1878) et *La Pasionaria* (1883); M. Eugenio Sellés (né en 1844), excellent versificateur qui n'a pas réalisé les espérances que faisaient concevoir *El Nudo gordiano* (1878); le Catalan José Feliu y Codina (1847-1897), qui s'efforça de créer un théâtre régional

avec *La Dolores* (1892), *María del Carmen* (1896) et *La real Moza* (1897), dont l'action se déroule respectivement en Aragon, à Murcie et en Andalousie; et M. Joaquín Dicenta (né en 1860), esprit libre et aventureux qui dans *Juan José* (1895) et *El crimen de ayer* (1904) emploie les procédés du théâtre romantique pour propager ses idées égalitaires et généreuses. Ses ouvriers, si susceptibles sur le point d'honneur, ont-ils jamais existé? Autant, au moins, que les bourgeois romanesques de M. Echegaray. Du reste, en étudiant les nouvelles couches sociales, M. Dicenta a élargi le cadre du théâtre espagnol.

Nous nous trouvons dans un tout autre milieu en lisant les œuvres de M. Jacinto Benavente (né en 1866). Sans en avoir l'air, sans le vouloir peut-être, cet admirable ironiste fait le procès du monde où l'on s'ennuie. Personne ne réussit mieux à rendre l'impression de cette société bouffie de son importance, intellectuellement nulle, laborieusement paresseuse, avide de plaisir, « bien pensante » et franchement tarée. Avec une sérénité parfaite, M. Benavente fait défiler devant nous cette procession de rastaquouères anoblis, de faux bonshommes astucieux, d'escrocs charmeurs, d'arrivistes souriants, de fourbes au pouvoir, de jolies coquines titrées cherchant dans l'adultère un remède à leur ennui. Aucune leçon didactique, aucune caricature, aucune touche superflue, aucun « mot à placer ». C'est un tableau écœurant rendu par un artiste doucement cynique, qui dans *Gente conocida* (1896) et dans *La Comida de las fieras* (1898) exécute ces gens-là rien qu'en les laissant parler. Qu'importe que l'effondrement de la maison ducale d'Osuna soit ou non le point de départ de *La Comida de las fieras?* A quoi bon identifier les

originaux de *El marido de la Téllez* (1897)? Ils sont partout, ces originaux. M. Benavente ne fait point des comédies à clef : ce qui nous intéresse dans son théâtre, c'est l'exposé large, l'intelligence subtile qui ranime ses présentations variées de la vie. Corrosif et complaisant à la fois dans *Lo cursi* (1901), *El Hombrecito* (1903) et *Los Malhechores del bien* (1905), fataliste railleur dans *El Gato de Angora* (1900) et *Alma triunfante* (1902), ce spectateur dédaigneux déploie ailleurs une fantaisie fuyante et prestigieuse. Il a parfois des condescendances ahurissantes : comment a-t-il pu prodiguer son talent en adaptant à la scène espagnole le *Richelieu* d'Edward Lytton père (1803-1873), ce Scribe inférieur? Hâtons-nous d'ajouter qu'il a arrangé aussi des pièces de Molière et de Shakespeare : c'est le passionné de Shakespeare qui a épanché un esprit poétique et bizarre dans le *Teatro fantástico* (1892).

Actuellement M. Benavente n'a pas de rival sérieux en Espagne. Nommons pourtant M. Manuel Linares Rivas (né en 1866), satiriste aimable et adroit qui a passé par le *género chico* pour aboutir à la comédie de mœurs dans *Aire de fuera* (1903) et *María Victoria* (1904). M. Eduardo Marquina (né en 1879) a suivi de près le *Poema del Cid* en composant *Las Hijas del Cid* (1908) dont il a raconté la légende sous une forme dramatique; c'est plutôt de la poésie que du théâtre, et le lyrisme de cet excellent faiseur de vers blancs — qui est aussi un bon prosateur dans *Cuando florezcan los rosales* (1912) — s'épanche librement dans *Vendimión* (1909), œuvre d'une inspiration saine, fraîche et vigoureuse. Enfin constatons le passage au théâtre de M. Gregorio Martínez Sierra (né en 1881), prosateur peut-être un peu alambiqué, qui, après s'être fait la main en traduisant

plusieurs œuvres d'un dramaturge catalan, M. Santiago Rusiñol (né en 1861), a obtenu un véritable succès avec deux pièces d'une finesse presque féminine — *La Sombra del padre* (1909) et *Canción de Cuna* (1911).

Quelques talents caractéristiques se sont révélés dans le *género chico* (petit genre), nom sous lequel on peut comprendre toute production théâtrale plus ou moins mêlée de musique et de chant dont la représentation n'excède pas une heure. C'est là une combinaison permettant à une salle de spectacle de renouveler son public trois ou quatre fois dans une seule soirée. Si les gens de théâtre y ont trouvé leur compte, on doit reconnaître que l'art n'y a rien gagné et que la littérature y a perdu. Le bibliographe qui entreprendra un jour d'inventorier ces sortes de pièces devra transcrire plusieurs milliers de titres; cette abondance seule indique à quel point la plupart de ces petites compositions sont éphémères; et celles qui durent, il faut bien le dire, ne durent que grâce à la musique, presque toujours supérieure à l'œuvre dont elle assure le succès. Il y aurait quelque injustice à ne pas mentionner au moins les noms de quelques musiciens, vrais maîtres du genre : Manuel Fernandez Caballero (né en 1835), Joaquín Valverde (1844-1910), Tomás Bretón (né en 1850), Ruperto Chapí (1851-1910), Federico Chueca (1846-1908) et Amadeo Vives. Le plus souvent ces pièces se composent de trois tableaux, le deuxième — une simple toile de fond — ne servant qu'à donner aux machinistes le temps de « planter » le décor du dernier. Il y a de tout dans le *género chico* : des scènes populaires, — ce sont vraisemblablement les seules qui survivront — des mélodrames « comprimés » jusqu'à devenir presque du cinématographe, des fantaisies, des parodies, des à-propos,

et même des « revues » sur le modèle cher au public parisien. C'est une revue que *La gran vía* de Felipe Pérez y González (1846-1910), dont la musique de Chueca et Valverde fit un succès mondial : elle fut traduite et jouée en grec!

Un intérêt plus littéraire restera attaché à une pièce de Ricardo de la Vega (1839-1910), fils de l'auteur de *El Hombre de mundo :* c'est *La Verbena de la Paloma ó El Boticario y las Chulapas y Celos mal reprimidos* (1894), probablement la meilleure, en tout cas la plus typique de toutes les compositions analogues. Madrid contempla et contemple encore avec une complaisance qui ne semble guère diminuer cette peinture fidèle et pittoresque de ses bas quartiers et de leurs habitants. Ce fut un triomphe, et, chose fort rare, un triomphe dû à l'harmonie parfaite du texte et de la musique de Bretón. Du même Ricardo de la Vega il faut citer *La canción de la Lola* (1880) et *Pepa la frescachona ó El colegial desenvuelto* (1886). Un peu au hasard, nous mentionnerons *El padrino de « El Nene » ó Todo por el arte* (1896) de Julián Romea (1848-1903); *La marcha de Cádiz* (1896) de Celso Lucio et Enrique García Alvarez; *La niña del Estanquero* (1897) de Tomás Luceño (né en 1844); *La Boda de Luis Alonso ó La noche del Encierro* (1897) de Javier de Burgos (1842-1902); *La Revoltosa* (1897) de José López Silva et Carlos Fernández Shaw. Il faut se borner, il faut surtout laisser au temps le soin de mettre chaque chose à sa juste place. Aux auteurs que nous avons cités, joignons MM. Miguel Ramos Carrión (né en 1847), Miguel Echegaray (né en 1848), José Jackson Veyán (né en 1852), Antonio Paso († 1906), Miguel de Palacios (né en 1860), Fiacro Yráyzoz, Guillermo Perrín, Joaquín Abati, Vital Aza,

Carlos Arniches et surtout les frères Alvarez Quintero. De M. Vital Aza (né en 1851), on peut signaler *El Sueño dorado* (1875) et *El Señor Cura* (1890), pièces pétillantes d'une fantaisie endiablée. En collaboration avec M. Ramón Asensio Más, M. Carlos Arniches (né en 1866) a écrit *El Puñao de Rosas* (1902), œuvre remarquable dans son genre. Enfin dans *El Ojito derecho* (1897) et dans d'innombrables *entremeses* et *sainetes*, la vieille tradition humoristique de Lope de Rueda a été renouée par deux frères Sévillans, M. Serafín Alvarez Quintero (né en 1871) et M. Joaquín Alvarez Quintero (né en 1873), qui ont, en outre, exprimé leur vision personnelle de la vie dans le dialogue serré de plus de quatre-vingts comédies ou pièces diverses telles que *Los Galeotos* (1900), *El Patio* (1900), *Las Flores* (1901), *El Genio alegre* (1906) et *Malvaloca* (1912). M. José López Silva (né en 1861) a écrit, lui aussi, nous l'avons déjà dit, de courtes pièces, mais il s'épanche plus naturellement dans des transcriptions de la vie madrilène où les classes ouvrières sont présentées avec un réalisme bon enfant et jovial. Ces tableautins versifiés en langage populaire paraissent dans les journaux et sont réunis ensuite en volumes. *Los Madriles* (1903), *Gente de tufos* (1905), *Chulaperías* (1906), *La gente del pueblo* (1908), *Los Hijos de Madrid* (1910), c'est l'hymne invariable dont ne se lassent ni l'auteur ni ceux, plus nombreux qu'on ne le croirait, pour qui ces scènes sont presque de l'histoire contemporaine. Est-ce de la littérature? C'est une question de définition.

De hautes qualités littéraires ne font pas défaut chez celui dont nous allons nous occuper. Dramaturge dès l'âge de quinze ans, Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) obtint ses premiers succès au théâtre, et on peut lire

encore *La Cuenta del Zapatero* (1859) et *El Haz de Leña* (1872), sans doute le meilleur drame historique que l'Espagne ait produit pendant le XIXe siècle. Un poète s'y cache sous la forme dramatique, et Núñez de Arce s'ouvrit un chemin vers le lyrisme pur. Il ne se méprit point, mais l'époque ne favorisa pas tout à fait le développement de ses dons remarquables. Il était né pour célébrer une liberté digne et paisible, ou pour suivre les traces de son maître Quintana : la destinée voulut qu'il vécût à une époque d'excès révolutionnaires ou de désastres nationaux. Toutefois ce fut comme poète politique qu'il conquit la renommée avec les *Gritos del combate* (1875), et c'est à ce titre que l'avenir se souviendra de lui. On est convenu de dire que c'est le poète du doute. Est-ce le doute, est-ce le pessimisme, est-ce l'inquiétude d'un valétudinaire, est-ce un peu de tous ces sentiments qui pénètre à travers l'allégorie de *Raimundo Lulio* (1875), à travers la belle facture de l'*Ultima lamentacion de Lord Byron* (1879), à travers *La Vision de Fray Martin* (1880), écho de Leconte de Lisle? Nous préférons *Un Idilio y una Elegía* (1879), histoire d'amour rustique d'une impressionnante simplicité, d'un réalisme profond et pur; la sincérité, l'austère perfection sont les caractéristiques du poète dont l'art, l'observation fidèle et la dévotion à la nature sont également à noter dans *La Pesca* (1884) et *Maruja* (1886). Mais, nous le répétons, le meilleur titre de gloire de Núñez de Arce est incontestablement ce volume de vers vibrants intitulé *Gritos del combate*, dans lequel, dénonçant l'anarchie, il défend la liberté et la concorde avec un fier courage et un patriotisme éclairé. Ses dernières années ne virent pas croître sa réputation; sa santé chancelante, son isolement poli-

tique l'obligèrent à garder un silence presque absolu; rongé par le regret de sa jeunesse, il s'enfonça dans les bureaux du Banco Hipotecario, et laissa dormir un *Luzbel* inachevé. Mais le pessimisme désolant de sa conversation ne se glissait pas dans ses *Poemas cortos* (1895), et le chant du cygne de ce puissant artiste et parfait galant homme porte le titre optimiste de *¡Sursum corda!* (1900).

Núñez de Arce était un poète national, fixé à Madrid. Les voix des poètes régionaux arrivaient de loin. Le sort condamna le Valencien Vicente Wenceslao Querol (1836-1889) aux fonctions d'administrateur de chemins de fer et contraria ainsi le dessein de la nature qui le voulait poète. Ses premiers essais, tels que le *Canto Epico ó La Guerra en Africa*, trahissent l'influence de Quintana, et jusqu'au bout Querol resta fidèle à la tradition classique. Le meilleur de son œuvre est ailleurs que dans ces exercices patriotiques et académiques : nous le trouverons dans les *Cartas á María* et dans les stances *A la muerte de mi hermana Adela* où Querol exprime artistement une émotion sincère. Il a peu produit et ses *Rimas* (1877) ne sont pas devenues populaires; pourtant, sa sincérité et sa belle technique lui ont valu l'estime des meilleurs juges, ses rivaux. Valencien comme Querol, Teodoro Llorente (1826–1911) est connu en Castille principalement par ses traductions réussies de Victor Hugo (1861), de Gœthe (1882) et de Heine (1885); comme poète original, il faudrait en justice le juger par le *Llibret de versos* (1884-1885) et le *Nou llibret de versos* (1902), mais ses poèmes en castillan (1907) ont parfois une allure élégante. Amós de Escalante y Prieto (1831-1902), qui, sous le pseudonyme de « Juan García », écrivit de charmantes études de mœurs aussi bien qu'un

intéressant roman historique intitulé *Ave Maris Stella* (1877), est l'auteur d'un volume de vers posthumes (1907) où il a reproduit sous une forme lyrique ses états d'âme devant le paysage impassible et la mer changeante de sa province septentrionale. Dans son recueil posthume de *Poesias* (1897), un autre poète du Nord. Evaristo Silió y Gutierrez (1841-1874), donne la même note de contemplation rêveuse, mais Silió mourut trop tôt pour réaliser les promesses de *Una fiesta en mi aldea* (1867). Rien ne contraste plus avec cette douce mélancolie que l'âpre pessimisme du Catalan Joaquin Maria Bartrina (1850-1880), qui nous découvre dans *Algo* (1876) les angoisses d'une jeune âme désespérée : il est — il l'a prouvé plus tard — d'une sincérité navrante, et chaque page de son petit recueil de poèmes est illuminée par une flamme sinistre. Bartrina n'est pas un artiste : la forme de son castillan est souvent défectueuse; toutefois il a un accent personnel inoubliable.

Il faut renoncer à passer en revue tous les versificateurs, plus ou moins habiles, qui ont joui d'une certaine réputation pendant cette période : retenons seulement quelques noms représentatifs. D'abord démocrate forcené, puis réactionnaire intransigeant, Manuel del Palacio (1832-1907) avait quelques-unes des qualités d'un poète satirique; malheureusement la nécessité le contraignit à produire sans relâche, de sorte que ses *Sonetos, canciones y coplas* (1884) ne donnent qu'une faible idée de l'esprit étincelant qu'il devait abaisser aux besognes du journalisme. Critique d'art qui jouit jadis d'une autorité inexplicable, Federico Balart (1831-1905) n'était plus jeune quand il publia *Dolores* (1895), où il exprima d'une manière émouvante le lent effondrement d'une tristesse douloureuse dans la mélancolie

de la résignation; on y relève toutefois un apitoiement complaisant, et cette impression de fausse sincérité devient plus marquée à la lecture de *Horizontes* (1897). Les deux poètes les plus en vue faisaient alors école. Parmi les innombrables disciples de Campoamor, aucun ne reproduisit la manière du maître avec autant de bonheur que Ricardo Gil (1854-1907), l'auteur de *La Caja de música* (1898). Núñez de Arce fut le modèle de José Velarde (1849-1892), d'Emilio Ferrari (1850-1907) et — au moment de ses débuts — de Manuel Reina (1856-1905). Reina s'exprima plus tard avec un accent vraiment personnel : la fantaisie gracieuse et la belle forme sont également à louer dans *El Jardin de los poetas* (1899) et dans son recueil posthume, *Robles de la selva sagrada* (1906). Carlos Fernández-Shaw (1865-1911) a dû se contenter d'une vogue limitée à des cercles peu critiques, mais sa *Poesía de la Sierra* (1908) a une note de poésie authentique qu'on ne trouve que rarement dans ses vers déclamatoires et creux. Deux poètes de Majorque, M. Miguel Costa y Llobera (né en 1854) et M. Juan Alcover (né en 1854) ont écrit des vers fort attrayants en castillan; le premier est l'auteur de *Liricas* (1899), d'une inspiration robuste, même puissante, qui a suggéré une comparaison dangereuse avec Carducci; le second nous a donné *Meteoros* (1901), recueil où l'onction religieuse s'allie à la connaissance de Baudelaire et à une joie quelque peu païenne au milieu des vergers de Palma : mais ces deux orthodoxes (M. Costa est prêtre) se sont découragés devant le parti pris des cénacles littéraires de Madrid, et ne chantent plus qu'en leur langue natale.

Mettons à part M. Ramón Domingo Perés (né en 1863), critique d'un goût raffiné, poète d'une imagination riche

et contemplative dans *Cantos modernos* (1889-1893) et surtout dans *Musgo* (1902) où une simplicité voulue remplace la sonorité traditionnelle de la poésie castillane. A part aussi se tient le poète fermier José María Gabriel y Galán (1870-1905), qui dans ses *Castellanas* (1902) évoque avec un art serein le sentiment des paysages de Castille et d'Estrémadure : quelque rayon affaibli du génie de Luis de Leon est descendu jusqu'à cet artiste isolé, et l'élève au-dessus du niveau de la poésie régionale.

Nous y sommes en plein avec l'œuvre de M. Vicente Medina (né en 1866), qui, dans *Aires Murcianos* (1899) et dans *La Canción de la Huerta* (1905), a rendu par un tour de force les scènes et les types du pays semi-mauresque des vergers : c'est d'un poète, et d'un poète populaire (qui se tait depuis trop longtemps). De même c'est sa province ensoleillée qui inspire les rythmes éclatants des *Cuadros de Andalucia* (1883) de M. Salvador Rueda (né en 1857), talent très authentique, très exubérant, très inégal. Peu de pensée chez M. Rueda, aucune tendresse, aucune mesure; tempérament violent, il pousse tout à l'excès, les métaphores, les images, le coloris, l'invective. Il n'aime pas Napoléon, et il en a le droit; mais pourquoi l'appeler — cet homme à tête de dieu grec — *el bestial hipopótamo?* Ce sont ces *andaluzadas* sans goût qui à chaque page gâtent de beaux effets. Au moment de publier *En tropel* (1903) ce poète pantelant semblait songer à s'enrôler dans une école vouée à renoncer à ces tons criards.

Jusqu'ici nous avons de propos délibéré fait abstraction des auteurs modernes qui, tout en écrivant en castillan, n'étaient pas de nationalité espagnole par naissance ou par adoption. Nous avons mentionné Gertrudis

Gomez de Avellaneda et Ventura de la Vega : nous aurions pu mentionner aussi l'historien vénézuélien Rafael Maria Baralt (1810-1860), qui succéda à Donoso Cortés à l'Académie Espagnole. Il nous a fallu omettre plusieurs noms célèbres tels que ceux de l'Equatorien José Joaquin de Olmedo (1780-1847), l'émule de Quintana dans son *Canto de Junin;* de Andrés Bello (1781-1865), originaire du Venezuela, poète savant aussi bien que grammairien et légiste ; des deux Cubains, José Maria de Heredia (1803-1839), le chantre de *El Niágara*, et Juan Clemente Zenea (1831-1871), dont la mort tragique a consacré les vers; et du Colombien Gregorio Gutierrez Gonzalez (1826-1872), l'auteur de la *Memoria sobre el cultivo del maiz* (1866), chef-d'œuvre d'une poésie réaliste, pittoresque et puissante. Tous sont restés dans la tradition littéraire de l'Espagne, mais il paraît qu'aucun ne connut la Péninsule, à l'exception d'Olmedo qui y vint pour signer la Constitution de 1812. Quelle que fût leur originalité, ils n'auraient pu exercer une influence sur la littérature espagnole. Les conditions de la vie moderne ont tout changé. Aujourd'hui, dans tous les pays, la littérature s'assimile rapidement maints éléments nouveaux venant du dehors. De nombreux auteurs, arrivant de l'Amérique, ont passé des années à Madrid : c'est un poète de l'Amérique centrale qui est reconnu comme le chef d'un nouveau mouvement poétique qui se dessine depuis plusieurs années.

Originaire du Nicaragua, M. Rubén Darío (né en 1867) est en réalité un cosmopolite qui a passé par toutes les écoles. Ce fut d'abord un disciple de Zorrilla, de Campoamor et de Bécquer dans *Epistolas y Poemas* (1885) et dans *Abrojos* (1887) ; l'influence de Victor Hugo et de

Núñez de Arce se fait sentir dans *Azul* (1888), où se dégage, pourtant, une originalité bizarre dûment signalée par Valera, qui s'effraya plus tard de l'évolution du jeune poète. Depuis son arrivée à Madrid en 1892, M. Darío est passé aux rangs des symbolistes dans *Prosas profanas* (1899), puis, s'affranchissant de toute formule des cénacles littéraires, il a trouvé sa voie à lui dans *Cantos de vida y esperanza* (1905) et dans *El Canto errante* (1907), recueils où les vers sont d'une beauté étrange, d'une émotion troublante. Technicien consommé, M. Darío possède une parfaite maîtrise de l'ancienne métrique; ses *dezires* et ses *layes* ont le parfum du vieux temps, ses *romances* et ses *silvas* sont d'une facture irréprochable, mais il ne s'en est pas tenu là. Cet hétérodoxe, obsédé par la recherche du rare et du nouveau, a scandalisé les puristes en se servant avec prodigalité des effets de l'allitération, en répétant les terminaisons des adverbes, en usant d'enjambements inouïs, en faisant disparaître les accents qui coïncidaient d'habitude avec les pauses du sens, en réformant l'alexandrin de fond en comble, en se hasardant aux vers libres, enfin en essayant témérairement toute expérimentation capable d'assouplir la facture traditionnelle. Les puristes n'ont pas tout à fait tort. Toutes ces innovations ne sont pas heureuses; quelques-unes sont franchement mauvaises, faites seulement pour narguer les pédants et « épater les bourgeois » (qui ne se laissent plus séduire avec la naïveté de jadis). Mais, en somme, l'effort courageux de M. Darío a grandement réussi. Laissant de côté ses vers amorphes, mettant à part toute la partie discutable de son œuvre poétique, comment nier qu'il a enrichi la musique de la phrase en y apportant des nuances délicates, presque imperceptibles? comment nier la puis-

sance de son invention métrique? comment nier que ses nouvelles cadences ont empêché la pétrification des anciennes formes? Peut-être M. Darío aurait-il eu un concurrent si la destinée rancunière n'avait pas écourté brusquement la vie du poète colombien José Asunción Silva (1865-1896), lui aussi amateur du rare. Actuellement, M. Darío détient la suprématie parmi les poètes espagnols qui le considèrent comme un des leurs. Cet artiste hardi est aussi un bon prosateur dans *Los Raros* (1893), *Tierras solares* (1904) et *El Viaje á Nicaragua* (1909); mais il faut bien le dire, sa prose nerveuse — un peu gallicisée, entrecoupée et parsemée de mots exotiques — n'a pas l'intérêt de ses vers.

On ne saurait douter de son influence sur M. Francisco Villaespesa (né en 1877), qui dans *Intimidades* (1898), dans *Tristitiæ rerum* (1907), dans *El Jardin de las Quimeras* (1909) et dans bien d'autres recueils s'est montré un remarquable ciseleur, surtout de sonnets. *La Soledad sonora* (1911) et *Melancolia* (1912) sont les dernières œuvres de M. Juan Ramón Jiménez (né en 1881), dont les vers élégiaques, si simples en apparence et pourtant délicatement travaillés, exhalent — notamment dans *Arias tristes* (1903) et *Jardines lejanos* (1904) — une tristesse sobre, belle, inguérissable. Réagissant contre le fini parnassien de Núñez de Arce, M. Antonio Machado (né en 1875) renie toutes les écoles, en professant une indifférence absolue pour la beauté formelle : cependant dans *Soledades* (1903) et dans *Campos de Castilla* (1912), il a mis un fort symbolisme et une intensité d'évocation qui rachèteraient de plus graves gaucheries d'exécution. Son frère aîné, M. Manuel Machado (né en 1874), a offert, dans *Alma* (1907), quelques poèmes tels que *Adelfos* qui sont l'œuvre d'un vrai

poète dont on pourrait concevoir de hautes promesses : celles-ci sont loin d'être réalisées dans *Caprichos* (1908), collection de chinoiseries et de jeux de rimes.

Bien qu'il n'écrivît pas de vers, Emilio Castelar (1832-1899) eut assurément une âme de poète, mais ce poète se révéla seulement à la tribune. « Premier ténor de la République », cet artiste du verbe n'exerça pas la moindre influence littéraire. Ses *Recuerdos de Italia* (1872), son roman *Fra Filipo Lippi* (1877-1878) sont surchargés d'antithèses dithyrambiques que seule l'élocution merveilleuse du grand orateur pouvait rendre supportables. La phrase flamboyante de ce fier virtuose s'éteint en passant par la page imprimée. Que dire de son *Historia del movimiento republicano en Europa* (1873-1874), sinon que c'est une avalanche verbale, sorte de caricature des procédés de Donoso Cortés? Rival heureux de Castelar en politique, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) a composé, lui aussi, un roman — *La Campana de Huesca* (1852) — et plusieurs œuvres plus solides, telles que les *Estudios sobre Felipe IV* (1888); c'est d'un publiciste intelligent et bien renseigné qui débite une prose pâteuse et bâclée : ceux qui font de l'histoire savent rarement l'écrire.

Si l'Espagne n'a pas produit de grands historiens pendant le XIXe siècle, on peut du moins citer les noms de maints érudits qui se sont distingués par de savantes recherches historiques : Manuel de Colmeiro (1814-1897), dont les principaux ouvrages sont l'*Historia de la Economia politica en España* (1863) et le *Curso de derecho politico segun la historia de Leon y Castilla* (1873); Francisco Cárdenas (1816-1898), auteur de l'*Historia de la propiedad territorial en España* (1873);

le général José Gómez de Arteche (1821-1906), qui mit une conscience et une ardeur au travail peu communes à confectionner les quatorze volumes de sa *Guerra de la Independencia* (1868-1903); Eduardo de Saavedra (1829-1912), autorité en *literatura aljamiada*, thème de son discours de réception à l'Académie espagnole (1878); Manuel Danvila (1830-1906), à qui nous devons une monographie précieuse, *La Germanía de Valencia* (1884); Cesáreo Fernández Duro (1830-1908), connu pour ses *Memorias de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado* (1882-1883) et son *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón* (1895-1903); Eduardo Pérez Pujol (1830-1894), qui restitua une société disparue dans son *Historia de las instituciones sociales de la España goda* (1896), œuvre inachevée et posthume; le chanoine Antonio López Ferreiro (1837-1910), dont la *Galicia en el último tercio del siglo XV* (1883) est une contribution importante à l'histoire provinciale; José Villa-Amil y Castro (1839-1910), profond connaisseur des institutions du moyen âge qui nous a donné *Las Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia* (1873); M. Francisco Fernández y González (né en 1833), frère du romancier déjà nommé, qui a fait preuve d'une grande richesse d'informations dans les *Instituciones jurídicas del pueblo de Israel en los diferentes estados de la Península* (1881); M. Francisco Codera y Zaidín (né en 1836), l'éminent arabisant qui s'est fait connaître même du grand public par sa *Decadencia y desaparición de los Almoravides en España* (1899); le père jésuite Fidel Fita y Colomé (né en 1838) « *de re epigraphica hispana optime meritus merensque* », comme le déclarait Hübner; M. Gumersindo Azcárate (né en 1840), auteur de remarquables traités tels que

l'*Ensayo sobre la Historia del derecho de propiedad* (1879-1883) et la *Régimen parlamentario en la práctica* (1885); Joaquín Costa (1846-1911), esprit savant et ingénieux, comme il l'a prouvé dans sa *Poesia popular española y Mitologia celto-hispanas* (1888), dans ses *Estudios ibéricos* (1891), et dans son *Colectivismo agrario en España* (1898); Antonio Rodríguez Villa (1843-1912), infatigable travailleur qui édita des textes intéressants et refit de fond en comble les biographies de personnages historiques tels que Beltran de la Cueva (1881), Jeanne la Folle (1892) et Spinola (1904); M. Eduardo de Hinojosa (né en 1852), collaborateur de Aureliano Fernández Guerra y Orbe (1816-1894) dans la *Historia... de la monarquia visigoda* (1896; inachevée), et auteur d'une *Historia general del Derecho español* (1887; inachevée); et l'auteur de l'*Historia de la literatura jurídica española* (1906), M. Rafael de Ureña y Smenjaud (né en 1852), dont les très savantes investigations sur *La legislación gótico-hispana* (1905) lui ont permis de compléter les études de Zeumer. Ces écrivains ont accumulé de précieux matériaux pour le Mariana de l'avenir, et leurs résultats ont déjà été utilisés en grande partie par M. Rafael Altamira y Crevea (né en 1866), dans l'*Historia de España y de la civilización española* (1900-1911), œuvre supérieure sous tous les rapports à la compilation (1850-1867), énorme et quelque peu indigeste, de Modesto Lafuente (1806-1866).

Dans l'histoire littéraire, depuis que Pascual de Gayangos (1809-1897) commença ses études utiles, il y a eu un progrès marqué vers la bonne méthode, grâce à l'exemple du grand érudit catalan Manuel Milá y Fontanals (1814-1884), l'auteur de la *Poesia heroico-popular castellana* (1874), œuvre qui fait époque dans

les études hispaniques. La tradition de Milá a été continuée par le meilleur de ses disciples, le célèbre Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), dont le premier livre fut une étude (1876) sur Joaquin Telesforo de Trueba y Cosío (1799?-1835), émigré espagnol qui écrivit des romans historiques en anglais. Menéndez y Pelayo fit preuve de son précoce savoir dans *Horacio en España* (1876), puis devint soudain fameux par l'érudition et la puissance d'argumentation dont témoignaient un livre de polémique, *Ciencia española* (1877), et l'*Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1881). Appelé de bonne heure à succéder à José Amador de los Rios (1818-1878) dans la chaire de littérature à l'Université Centrale, le jeune professeur se multiplia. Une série de conférences, *Calderon y su teatro* (1881), arrêta net le culte idolâtre de ce dramaturge et causa une réaction peut-être excessive. Un recueil de poèmes, *Odas, Epistolas, y Tragedias* (1883) révéla une sensibilité esthétique qu'on n'attendait guère d'un reclus studieux déjà occupé à classer et à compléter les fiches bibliographiques des deux derniers volumes (1888-1889) de l'*Ensayo* de Gallardo. Si Menéndez y Pelayo ne posséda pas tous les dons d'expression d'un poète, il en avait le tempérament. Ce sont les poètes qui ont le plus beau rôle même dans son *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891) : il en parle avec chaleur. Les poètes le préoccupèrent toujours. Il édita une *Antologia de poetas hispano-americanos* (1893-1895) aussi bien qu'une *Antologia de poetas liricos castellanos* (1890-1908), dont les introductions ne sont pas seulement des trésors d'information : elles sont de brillants exercices de littérature. Pendant une douzaine d'années il se dédia à la tâche colossale de commenter

ce qui devait être une édition complète des œuvres de Lope de Vega (1890-1902). Il éparpilla partout des essais dont il a réuni quelques-uns dans ses *Estudios de crítica literaria* (1884-1908). Il dirigea aussi la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* pour laquelle il écrivit les trois préfaces des *Orígenes de la novela* (1905-1910), qui sont des chapitres de cette histoire de la littérature espagnole qu'il avait rêvée. La mort, qui le guettait depuis quelque temps, le prit au moment où il s'occupait de mettre au point une édition définitive de ses œuvres. Elles ne sont pas parfaites, et plusieurs — l'*Historia de las ideas estéticas en España*, l'édition de Lope, l'*Antología de poetas líricos castellanos* — restent inachevées. Evidemment Menéndez y Pelayo formait des plans trop vastes : tout de même, que d'efforts, de ténacité et d'intelligence représentent ces admirables ouvrages fragmentaires! On peut dire de lui que, depuis le moment de ses débuts, il progressa constamment : son style s'épurait, ses sympathies s'étendaient en même temps que son érudition s'affermissait, son influence s'accroissait de jour en jour. Pourtant il se trouva une grosse majorité d'académiciens qui ne voulurent pas de lui comme directeur et préférèrent un politicien à un savant tel qu'on en voit rarement en Espagne ou même ailleurs. Cet échec, auquel Menéndez y Pelayo eut la faiblesse d'être trop sensible, rendit amères ses dernières années.

Son initiative a créé un mouvement intellectuel qui a produit d'excellents résultats, comme on peut s'en rendre compte par les travaux de ses collaborateurs, de ses disciples et de ses contemporains. Comme directeur de la Bibliothèque Nationale, il avait sous ses ordres M. Antonio Paz y Mélia (né en 1842), paléographe

distingué et travailleur d'une modestie avérée. Cristóbal Pérez Pastor (1842-1908), bibliographe fécond et découvreur de *Documentos cervantinos* (1897-1902), a comblé bien des lacunes dans la biographie de Cervantes, et en aurait fait autant pour Calderon si sa vie laborieuse eût été plus longue. Bien qu'il fût professeur à l'Instituto de San Isidro à Madrid et bien qu'il n'échappât pas à l'influence de Menéndez y Pelayo, Francisco Navarro y Ledesma (1859?-1905) était plutôt un lettré, plutôt un styliste précieux qu'un érudit; ses ouvrages d'enseignement passèrent à l'arrière-plan après la publication de *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* (1905), où il mit en œuvre les résultats des recherches de Pérez Pastor en leur prêtant une allure quelque peu fantaisiste. José Enrique Serrano y Morales (1852-1908), investigateur infatigable, éclaira maints coins obscurs de l'histoire littéraire au cours de ses recherches sur les anciens imprimeurs valenciens. M. Francisco Rodríguez Marín (né en 1855), successeur de Menéndez y Pelayo à la Bibliothèque Nationale, poète et érudit, collectionneur émérite des *Cantos populares españoles* (1882-1883), a écrit d'importantes études sur Barahona de Soto (1903). sur Pedro Espinosa (1907) et leurs cercles littéraires. Le fils de l'illustre poète catalan Joaquín Rubió y Ors (1818-1899), M. Antonio Rubió y Lluch (né en 1856), camarade d'études de Menéndez y Pelayo à l'Université de Barcelone, est reconnu comme une autorité en matière d'histoire catalane; il nous intéresse plus particulièrement comme auteur d'un *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte... y su influencia en la literatura antigua y moderna* (1879), de *El Sentimiento del honor en el teatro de Calderon* (1882), et d'autres études qui illuminent quelques coins obscurs de l'histoire litté-

raire. M. Emilio Cotarelo y Mori (né en 1858), expert dans l'histoire du théâtre, éditeur malheureusement peu soigneux de beaucoup de drames rares (surtout de Tirso de Molina), a écrit diverses monographies utiles qui servent de complément aux renseignements déjà recueillis par Cayetano Alberto de la Barrera († 1872) On pourrait faire à M. Juan Menéndez Pidal (né en 1861) le reproche rare d'avoir publié trop peu : on lui est redevable d'une précieuse collection de près de cent *romances* asturiens (1885), et surtout d'un examen critique de la légende de Rodrigue (1906), qui épuise le sujet. M. Julio Puyol y Alonso (né en 1865), auteur d'une excellente étude sur l'archiprêtre de Hita (1906), a discuté avec pénétration et avec une admirable clarté de méthode la formation de *La Crónica particular del Cid* (1911) et reconstitué, dans la mesure du possible, le *Cantar de gesta de Sancho II* (1911). M. Ramón Menéndez Pidal (né en 1869), disciple de Menéndez y Pelayo, est surtout connu par ce bel exemple de reconstitution, *La Leyenda de los Infantes de Lara* (1897) et par ses analyses (1907-1911), peut-être définitives, de toutes les questions confuses en rapport avec le *Poema del Cid*. Enfin, un autre disciple de Menéndez y Pelayo, M. Adolfo Bonilla y San Martín (né en 1875), a donné maintes preuves d'une intelligence des plus vastes et d'une érudition aussi sûre que brillante dans le triple domaine de l'histoire de la philosophie, de l'histoire littéraire et du droit. Citons seulement les plus importants de ses ouvrages : *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento* (1903), *Anales de la literatura española* (1904), une *Historia de la Filosofía española* (les deux premiers volumes 1908-1911) et de nombreuses publications de textes : *El Diablo cojuelo* (1902 et 1910),

Libro delos engaños (1904), *Libros de caballerias* (1907-1908), et *Tristan de Leonis* (1912).

Consacrons un dernier mot à certains auteurs que nous n'avons pu commodément classer ailleurs. Les philologues espagnols, les hispanisants de tous pays ont contracté une si grande dette envers le savant Colombien Rufino José Cuervo (1844-1911) que nous considérons comme un devoir de le mentionner bien qu'il ait résidé hors d'Espagne. Sa renommée repose sur son *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1886-1893), œuvre monumentale d'érudition exacte, dont un tiers à peine fut publié. Les sévères études de ce grand maître autodidacte n'avaient point émoussé son esprit vif et son fin goût littéraire : on s'en convaincra aisément en lisant ses *Apuntaciones sobre el lenguaje bogotano* (1867), si riches en exemples de la belle langue, si divertissantes dans les illustrations des erreurs que nous commettons tous. Quoique M. Emilio Bobadilla (né en 1867) soit Cubain de naissance, il peut être regardé comme un littérateur espagnol : poète, romancier, critique mordant bien connu sous le pseudonyme de « Fray Candil », il a publié tout récemment *Viajando por España* (1912), volume d'impressions fines et aiguës rendues avec une intensité éclatante. Originaire du Guatemala, M. Enrique Gómez Carrillo (né en 1873) s'est fixé à Paris et y est devenu un Espagnol cosmopolite ; c'est un esprit curieux, intelligent, avide de nouveauté, d'une sensibilité exquise, qui dans des tableaux charmants soit de la Russie neigeuse, soit de la Grèce ensoleillée fait preuve d'une psychologie fine et tourmentée dont on retrouvera des traces dans *Flores de penitencia* (1913), où la reconstitution hagiologique prend une forme romanesque. Basque,

M. Miguel de Unamuno (né en 1864) est encore un talent multiple ; érudit, critique, poète, surtout directeur laïque d'âmes, il a écrit copieusement sur tous les sujets : de ses œuvres nous préférons la moins ambitieuse, *De mi país* (1903), recueil d'études où les mœurs provinciales sont décrites d'une manière pittoresquement vigoureuse. Parmi ceux qui font une besogne difficile et délicate en traitant de la littérature actuelle au jour le jour, il faut nommer M. Manuel Bueno (né en 1874), l'auteur d'un volume intéressant intitulé *Teatro español contemporáneo* (1909), où les jugements raisonnés d'un amateur accompli s'expriment dans un style lucide et attrayant. M. Andrés González-Blanco (né en 1886) s'est fait le porte-étendard de la nouvelle école de poésie, et quoiqu'il en exagère parfois les mérites dans ses traités un peu diffus, il écrit avec une conviction persuasive. Il y aurait à mentionner d'autres écrivains, tels que M. Mariano de Cavia (né en 1855), M. Ramiro de Maeztu (né en 1874) et M. José Ortega y Gasset (né en 1883), qui prodiguent dans la presse un talent vraiment original, mais nous nous sommes interdit de nous aventurer sur ce terrain.

Cette esquisse doit prendre fin. Peut-être en avons-nous assez dit pour donner une idée générale de la vie intellectuelle de l'Espagne depuis les origines jusqu'à nos jours. L'isolement de jadis n'existe plus, la littérature actuelle reçoit en abondance des éléments venus du dehors, et pourtant elle conserve en grande partie cette individualité marquée qui a eu et aura toujours un charme irrésistible pour certains esprits.

INDEX

A

Abati (Joaquín), 455.
Abd Allah ibn al-Mukaffa, 44.
Abencerraje y la hermosa Xarifa (*Historia del*), 265.
Abenfarax, 40.
Abou'l Wafâ Mubashir ibn Fâtik, 35.
Abrabanel (Judas), 178-179, 277, 330.
Abraham Ibn-Chisdai, 60.
Abril. Voir Simon Abril.
Abu Bakr Ahmed ibn Mohammad ibn Musa (al Razi), 41.
Abu Bakr ibn al-Tufail, 4.
Abu'l-Bakâ Sâlik ar-Rundi, 125.
Acosta (José de), 269.
Acquaviva (Giulio), 273, 274.
Acuña (Diego de), 118.
Acuña (Hernando de), 197-199.
Adelard de Bath, 8.
Adenet le Roi, 9.
Agreda. Voir Maria de Jesus de Agreda.
Aguilar (Alonso de), 144.
Aguilar (Gaspar Honorat de), 299.
Alabanza de Mahoma (*La*), 8.
Alarcon (Juan). Voir Ruiz de Alarcon.
Alarcón (Pedro Antonio de), 436-437.
Alas (Leopoldo), 444, 445.
Alba (Bartolomé de), 313.
Albe (Duc d'), 185, 189.
Alberoni (Giulio), 382.
Albornoz (Cardinal Gil), 49.
Alburquerque (Duc d'), 189.
Alcalá (Alfonso de), 176.
Alcalá Galiano (Antonio Maria), 409.
Alcalá Yañez y Ribera (Geronimo), 375.
Alcalá y Herrera (Alonso de), 377.
Alcazar (Baltasar del), 239, 306.
Alcover (Juan), 460.
Aldrete (Bernardo), 331.
Aleman (Mateo), 266, 290, 316-319, 321, 347.
Alexandre VI, 179.
Alexandre de Bernai, 33.
Alfonso Onceno (*Poema de*), 63-64, 100.
Alfred, 40.
Al-Gazâli, 4.
Aliaga (Luis de), 293.
Alione d'Asti (Giovan Giorgio), 182.
Alixandre (*Libro de*), 32-34, 35, 53, 79, 107.
Alixandre (*Recontamiento del rey*) 7.
Aljamiada (*Literatura*), 7, 48.
Alphonse V d'Aragon, 115, 116, 117, 127, 135, 144, 177.
Alphonse VI de Castille, 18.
Alphonse X (le Savant), 31, 35-44, 51, 56, 58, 62, 63, 76, 79, 85, 142, 212, 307.
Alphonse XI, 37, 56, 63, 68, 71, 76, 79.
Alphonse IX de Leon, 36.
Alphonse VII (*Chronique de*), 16.
Altabiskarko Cantua, 1.
Altamira y Crevea (Rafael), 467.
Al-Tufail. Voir Abu Bakr ibn al Tufail
Alvarez (Leonor), 165.
Alvarez (Miguel de los Santos), 417.
Alvarez (Rodrigo), 18 n.
Alvarez de Ayllon (Per), 228.
Alvarez de Cienfuegos (Nicasio), 398.
Alvarez de Soria (Alonso), 320.
Alvarez de Toledo (Gabriel), 384.
Alvarez de Toledo (Hernan), 254.
Alvarez de Villasandino (Alfonso), 85-86, 90, 91, 106, 107.

Alvarez Gato (Juan), 120.
Alvarez Quintero (Joaquín), 456.
Alvarez Quintero (Serafín), 456.
Alvar Fañez, 20.
Amadis de Gaula, 78, 89, 110, 158-163, 218.
Amalteo (Giambattista), 248.
Anacréon, 344.
Ana de Jesus (Mère), 257.
Ana de San Geronimo (Sor), 385.
Anales Toledanos, 34.
Andersen (Hans Christian), 63.
Andujar (Juan de), 116.
Angeles (Juan de los), 261.
Angulo y Pulgar (Martin de), 340.
Añorbe (Tomas de), 398.
Anséis de Carthage, 9.
Antonio (Nicolas), 63, 262, 381, 388.
Apollonio (*Libro de*), 7, 25-26, 290.
Apulée, 175,
Arbolanche (Hieronimo), 265.
Arcayona (*Doncella de*), 7.
Arenal de Garcia Carrasco (Concepcion), 431.
Argensola. Voir Leonardo de Argensola.
Argote de Molina (Gonzalo), 57, 61, 63, 87, 96, 106, 234.
Arguijo (Juan de), 343.
Arias Montano (Benito), 261-262.
Arioste, 172, 189, 197, 223, 231, 232, 250, 271, 286, 301, 326, 331.
Aristote, 8, 200, 375, 385.
Arjona (Juan de), 325.
Arjona (Manuel de), 407.
Arniches (Carlos), 456.
Arolas (Juan), 415.
Asenjo Barbieri (Francisco), 150, 156.
Asensio Más (Ramón), 456.
Asumpció de madona Santa Maria (*Representació de la*), 122.
At de Mons, 42.
Auberée, 55.
Aubignac (Charles d'), 387.
Augier (Emile), 420.
Avellaneda (Alonso). Voir Fernandez de Avellaneda.
Avellaneda (Gertrudis). Voir Gomez de Avellaneda.
Avempace, 4.
Avendaño (Francisco de), 227.
Averroès, 5.
Aveugle de Ferrare (L'). Voir Bello.
Avicébron, 4, 69.
Avila (Juan de), 222, 259.
Avila y Zuñiga (Luis de), 213-214, 251.
Axular (Pedro de), 2.
Ay panadera! (*Coplas de*), 97, 117 154.
Aza (Vital), 455, 456.
Azcárate (Gumersindo), 466-467.
Azevedo (Alonso de), 326.
« Azorín » Voir Martínez Ruiz (José).

B

Bade (Joce), 180.
Baena (Juan Alfonso de), 82, 85, 91.
Baist (Gottfried), 140 n.
Baladro del Sabio Merlin (*El*), 163.
Balart (Federico), 459.
Balbuena (Bernardo de), 128, 326
Balbus (L. Cornelius), 2.
Balbus (P. F. L. Cornelius), 2.
Balmes y Uspia (Jaime Luciano), 429-430.
Balzac (Honoré de), 438, 444.
Bancés Candamo (Francisco Antonio de), 372.
Bandello (Matteo), 232.
Barahona de Soto (Luis), 205, 250-251, 470.
Baralt (Rafael Maria), 462.
Barbey d'Aurevilly (Jules-Amédée), 286.
Barbier (Messinier), 180, 181.
Barbosa (Arias), 175.
Barceló (Francisco), 132.
Barlaam et Josaphat (*Roman de*), 60, 84.
Baroja (Pío), 448-449.
Barrera (Cayetano Alberto de la), 471.
Barrientos (Lope de), 82, 100.
Barrio Angulo (Gabriel Perez del), 292.
Barrios (Miguel de), 376.
Barros (Alonso de), 278.
Barros Mendoza (Diego de), 306.
Bartrina (Joaquín Maria), 459.
Barzoyeh, 44.
Bassompierre (François de), 376.
Bataille de Karesme et de Charnage, 53.
Baudelaire (Charles), 460.
Baudouin (Nicolas), 287.
Beaumarchais, 355, 377, 398.

Bechada (Grégoire de), 45.
Bécquer (Gustavo Adolfo), 423-424, 462.
Béjar (Duc de), 242, 283.
Bellay (Joachim du), 178.
Belleforest (François de), 195.
Bello (Andrés), 462.
Bello (Francesco), 324, 352.
Belmonte Bermudez (Luis de), 354.
Bembo (Pietro), 162, 178, 188, 189, 191, 192.
Benavente (Jacinto), 452-453.
Benavente. Voir Quiñones de Benavente.
Benserade (Isaac), 322.
Berceo (Gonzalo de), 28-33, 34, 47, 51, 52.
Berçuire (Pierre), 76.
Berganza (Francisco), 30.
Beristain de Souza Fernandez de Lara (José Mariano), 313 n.
Bermudez (Geronimo), 236-237.
Bernaldez (Andrés), 171-172.
Bernard (Saint), 29.
Berners (Lord), 168, 209.
Bertaut de la Grise (René), 209.
Bessarion (Jean de), 129, 200.
Betterton (Ralph), 238.
Béziers (Raymond de), 44.
Bible [trad.], 37, 127, 176.
Bickerstaffe (Isaac), 291.
Blanco de Paz (Juan), 293.
Blanco y Crespo (José Maria), 407, 411.
Blasco (Eusebio), 444.
Blasco Ibáñez (Vicente), 445-447.
Bobadilla (Emilio), 472.
Bocados de Oro, 35.
Boccace, 61, 78, 80, 88, 90, 94, 95, 99, 112, 176, 177.
Bodel d'Arras (Jean), 146.
Bodin (Jean), 330.
Boèce, 4, 78, 99, 144, 344.
Bofarull (Antonio de), 36 n.
Böhl de Faber (Juan Nicolás), 261, 408.
Böhmer (Eduard), 224 n.
Boiardo (Matteo Maria), 198.
Boileau (Nicolas), 386, 387.
Boisrobert (François le Métel), 313, 368, 376.
Bonilla (Alonso de), 345.
Bonilla y San Martin (Adolfo), 192 n, 290, 471.
Bonium. Voir *Bocados de Oro*.
Borgia (Saint François), 191, 259, 327.
Borrow (George), 301.
Boscan Almogaver (Juan), 185-189, 190, 191, 192, 194, 196, 202, 203, 204, 239, 247, 261, 267.
Bossu (le Père), 386.
Bossuet (Jacques-Bénigne), 430.
Boyl Vives de Canesmas (Carlos), 299.
Braganza (Teutonio de), 258 n.
Brantôme (Pierre de Bourdeilles, seigneur de), 210.
Brasdefer (Jehan), 53.
Branle (Saint), 29.
Breero (Gerbrand Adriaensz), 222.
Bretón (Tomás), 454, 455.
Bretón de los Herreros (Manuel), 417-418.
Bridges (Robert), 366.
Bristol (Comte de), 366.
Brito (Alvaro de), 121.
Bueno (Manuel), 473.
Burgos (Javier de), 455.
Burns (Robert), 314.
Burriel (Andrés Marcos), 388-389.
Butler (Samuel), 314.
Byron (Lord), 36, 144, 285, 253, 413, 415, 421.
Bywater (Ingram), 175.

C

Caballero (Fernan), 427-428, 437.
« Caballero Cesareo (El) », 136, 138, 139, 212.
Cabanyes (Manuel de), 414.
Cabrerizo (Mariano), 408.
Caceres y Espinosa (Pedro de), 205, 206.
Cadalso y Vazquez (Josef), 39, 394.
Calderon (Agustin), 323.
Calderon de la Barca Henao de la Barreda y Riaño (Pedro), 60, 62, 147, 153, 158, 184, 185, 254, 293, 304, 309, 313 n., 340, 349, 353, 354, 355, 365, 357-367, 370, 371, 372, 386, 414, 470.
Calisto y Melibea (*Comedia de*). Voir *Celestina*.
Calixte III, 179.
Camoens (Luis de), 126, 179, 323, 340.
Compoamor y Campoosorio (Ramón de), 421-423, 429, 433, 434, 460, 462.

Campomanes (Pedro Rodriguez, Comte de), 403.
Camus (Jean-Pierre), 340.
Cancer y Velasco Geronimo de), 312, 368, 370, 371.
Cancioneiro da Ajuda, 85.
Cancionciro geral [de Garcia de Resende], 121, 183, 196.
Cancionero de Baena, 43, 75, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 102, 105, 107, 116.
Cancionero de Fernandez de Costantina, 135-136.
Cancionero de Hijar, 213.
Cancioncro de obras de burlas provocantes a risa, 115, 117, 120, 124.
Cancionero de Stuñiga, 87, 115, 116, 117, 135.
Cancionero d'Herberay, 116.
Cancionero general [de Hernando del Castillo], 115, 117, 123, 124, 136, 142, 153.
Cañizares (José de), 384.
Cano (Leopoldo), 451.
Cánovas del Castillo (Antonio), 426, 465.
Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, 42, 85, 160.
Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana, 43, 63, 85.
Capece (Scipione), 190.
Capmany y Montpalau (Antonio de), 405.
Caporali (Cesare), 291.
Cárdenas (Francisco de), 465.
Carducci (Giosuè), 460.
Carlyle (Joseph Dacre), 415.
Caro (Rodrigo), 344.
Carpio (Bernardo del), 15, 138.
Carpio y Luxan (Lope Felix), 302, 304, 305.
Carranza (Bartolomé), 260.
Carrillo (Alonso), 38.
Carrillo de Albornoz (Pedro), 100.
Carrillo y Sotomayor (Luis), 337.
Cartagena (Alonso de), 78, 127, 129.
Carvajal, 116-117, 135, 144.
Carvajal (Cardinal Bernardo), 179, 180.
Carvajal (Micael de), 92, 183, 227-228, 235.
Carvajales. Voir Carvajal.
Casas (Bartolomé de las), 215-216.
Cascales (Francisco), 340, 341.
Castelar y Ripoll (Emilio), 432, 465.
Castellanos (Juan de), 255.
Castelvi (Francisco de), 132.
Castiglione (Baldesar), 178, 187, 192, 223.
Castigos e Documentos, 45.
Castillejo (Cristobal de), 148, 183, 201-205, 226.
Castillo (Hernando del). Voir *Cancionero general*.
Castillo Solorzano (Alonso de), 375-376, 377.
Castro (Leon de), 233, 243, 244, 328.
Castro y Bellvis (Guillen de), 67, 296, 299, 348-349, 356, 369.
Castro y Rossi (Adolfo de), 289.
Catulle, 203, 344.
Cavia (Mariano de), 473.
Cecchi (Giovan Maria), 230, 231.
Celestina (*La*), 55, 56, 86, 113, 154, 164-170, 184, 231, 238, 305, 373.
Cellot (Louis), 314.
Centon epistolario, 374.
Cervantes (Juan de), 88.
Cervantes de Salazar (Francisco), 207.
Cervantes Saavedra (Miguel de), 18, 25, 46, 49, 92, 96, 108, 124, 137, 144, 145, 146, 147, 153, 178, 179, 195, 209, 218, 220, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 232, 238, 240, 242, 245 n., 249, 250, 251, 258, 263, 264, 265, 266, 272-296, 298, 300, 303, 307, 314, 316, 318, 320, 323, 331, 333, 335, 338, 343, 355, 379, 388, 389, 436, 470.
Cespedes y Meneses (Gonzalo de), 377.
Cetina (Gutierre de), 196-197.
Chacon (Antonio), 336.
Chapelain (Jean), 205, 319.
Chapi (Ruperto), 454.
Chariteo. Voir Gareth.
Charles le Chauve, 76.
Charles le Téméraire, 197.
Charles-Quint, 173 n., 190, 197, 199, 213, 230, 251.
Chartier (Alain), 94, 95.
Chateaubriand (François-René de), 143, 408.
Chaucer (Geoffrey), 54, 61, 285.
Chorley (John Rutter), 315.
Chrétien de Troïe, 46.
Chueca (Federico), 454, 455.
Cibber (Colley), 365.
Cicéron, 3, 40, 81.

Cid (*Poema del*), 13, 15, 16-21, 22, 23, 29, 65, 66, 67, 140, 471.
Cifar (*El Cavallero*), 46, 110, 162.
Cirot (Georges), 213.
Civillar (Pedro de), 132.
Claramonte y Corroy(Andrés), 312.
Clarindo (*Auto llamado*), 227.
Claudien, 187, 297.
Clavijo. Voir Gonzalez de Clavijo.
Clavijo y Fajardo (José), 398.
Clément VII, 180, 223.
Clément (Louis), 211.
Cobarruuias Orozco (Sebastian de), 383
Codera y Zaidin (Francisco), 466.
Coello (Antonio), 370.
Coleridge (Samuel Taylor), 379, 429.
Colmeiro (Manuel de), 465.
Coloma (Luis), 444-445.
Colomb (Christophe), 5, 172, 173, 214, 216, 240.
Colon de Portugal (Alvaro), 240.
Colonna (Ascanio), 274.
Colonna (Egidio), 45, 158, 159.
Colonna (Fabrizio), 180.
Colonna (Giovanni), 103.
Colonna (Vittoria), 180, 223.
Colonne (Guido delle), 33, 79, 80, 103.
Columbarius (Julivs). Voir Lopez de Aguilar Coutiño.
Columelle, 3.
Comella (Luciano Francisco), 401-402.
Concepcion (Juan de la), 385.
Conde (José Antonio), 8.
Conn (George), 304.
Conquista de la nueva Castilla, 253.
Conti (Niccolò), 108.
Contreras (Alonso de), 375.
Coran, 36, 48.
Cordova Sazedo (Sebastian de), 195, 267.
Corneille (Pierre), 18, 68, 314, 348. 349, 355, 356, 365, 366, 371, 383.
Corneille (Thomas), 365, 368, 370, 372.
Coronel (Pablo), 176.
Corral (Gabriel de), 266.
Corral (Pedro de), 110-111, 137.
Correas (Gonzalo), 234.
Cortés (Hernando), 146, 214, 216, 217, 393.
Cortés (Juan Lucas), 381.
Costa (Joaquin), 467.
Costa y Llobera (Miguel), 460.
Cota de Maguaque (Rodrigo), 118, C154, 166.
Cotarelo y Mori (Emilio), 471.
Courier (Paul-Louis), 242.
Crashaw (Richard), 257.
Crescimbeni (Giovanni), 386.
Croce (Benedetto), 170.
Croix (Saint-Jean de la). Voir Cruz (San Juan de la).
Cronan (Urban), 93, 227.
Cronica del Cid, 22, 101-102, 471.
Cronica de los Reyes de Castilla, 41. 101.
Cronica de veinte Reyes, 17, 41, 101.
Cronica general (*Primera*), 21, 22, 40-41, 76, 77, 101, 139, 140, 171, 212, 381.
Cronica general de 1344 (*Segunda*), 22, 65, 67, 101, 139, 140.
Cronica general (*Tercera*), 22, 41, 101.
Crousay (Jean-Pierre de), 386.
Crowne (John), 370.
Crusenio (Niccolò), 244.
Cruz (San Juan de la), 258-259.
Cruz y Cano (Ramon de la), 355, 398-400.
Cubillo de Aragon (Alvaro), 370.
Cuenca (Juan de), 89.
Cuervo (Rufino José), 374, 472.
Cueva de la Garoza (Juan de la), 67, 96, 233, 234-236, 307, 309.
Cunninghame Graham (Mme Gabriela), 256.
Cyrano de Bergerac (Savinien), 314.

D

Daniel de Morley, 8.
D'Annunzio (Gabriele), 449.
Danon (Abraham), 136 n.
Dante, 30, 82, 89, 90, 94. 95, 97, 116, 151, 152, 153, 176, 177, 192.
Danvila y Collado (Manuel), 466.
Danza dela Muerte, 70, 91-92.
Darío (Rubén). 435, 462-464.
Davalos (Francisco), marquis de Pescara, 180.
Davidson (John), 43.
Dechepare (Bernard), 2.
Defoe (Daniel), 379.
Delfino (Dominico), 114.
Delicado (Francisco), 219, 221.

Denis, roi de Portugal, 63.
Denuestos del Agua y el Vino, 26.
Desbordes-Valmore (Marceline), 409.
Descoll (Bernat), 36 n.
Desportes (Philippe), 264.
Deza (Diego), 171.
Diamante (Juan Bautista), 371. 383.
Diario de los literatos de España, 367.
Diaz (Fernando), 227.
Diaz (Francisco), 278.
Diaz (Juan), 218.
Diaz Callecerrada (Marcelo), 351.
Diaz de Bivar (Ruy), 18-19.
Diaz de Frexenal (Vasco), 227.
Diaz de Gamez. Voir Diez de Games.
Diaz del Castillo (Bernal), 146, 217.
Diaz de Mendoza (Ruy), 91.
Diaz Hidalgo (Juan), 201.
Dicenta (Joaquin), 452.
Dickens (Charles), 221, 440.
Diderot (Denis), 397.
Dieulafoy (Joseph-Armand-Marie-Michel), 424.
Diez de Games (Gutierre), 107-108, 386.
Dieze (Johann Andreas), 389.
Diez Serra (Narciso Saenz), 419.
Disputa del Alma y el Cuerpo, 23, 24.
Doctrina de la Discricion, 70.
Domingo, 79.
Dominique (Saint), 60, 152.
Donoso Cortés (Juan), 429, 462, 465.
Doré (Gustave), 416.
Dorimond (Louis), 353.
D'Ouville (Antoine le Métel), 314, 365.
Drake (Sir Francis), 300.
Dryden (John), 365.
Du Bartas (Guillaume de Salusfe), 326.
Ducas (Demetrio), de Crète 176.
Ducis (Jean-François), 399.
Dueñas (Juan de), 116, 117.
Duhalde (Louis), 2.
Dumas (Alexandre), fils, 450.
Dumas (Alexandre), père, 303, 416.
Duque de Estrada (Diego), 375.
Duran (Agustin), 138, 143, 315.

E

Eanes. Voir Yañez.
Eberhard, 53.
Echegaray (José), 417-451, 452.
Echegaray (Miguel), 455.
Elche (Misterio de), 122.
Enk (Michael), 315.
Enrique de Castillo (Diego), 128-129, 172.
Enriquez Gomez (Antonio), 376.
Enzina (Juan del), 119, 120, 148, 154-158. 174, 181, 184, 185, 227.
Epitoma Imperatorum, 4, 34.
Erasme, 174, 176, 212.
Ercilla y Zuñiga (Alonso de), 247, 251, 252-254, 326.
Escalante y Prieto (Amós de), 458-459.
Escobar (Juan de), 141.
Escrivá (Joan), 153.
Escurias (Pedro de), 132.
Eslava (Antonio de), 290.
Especulo (El), 46.
Espinel (Vicente Martinez), 320-321, 392.
Espinosa (Diego de), 273.
Espinosa (Pedro), 323, 335, 470.
Espinosa Medrano (Juan de), 341.
Espronceda y Lara (José Ignacio Xavier Oriol Encarnacion de) 406, 411-414, 417, 418, 422, 423, 428.
Esquilache (Prince d'), 344.
Estèbanez Calderon (Serafin), 426.
Estebanillo Gonzalez (Vida y hechos de), 375, 378.
Estella (Diego de), 273.
Estienne (Henri), 224.
Etienne de Besançon, 84.
Euripide, 187, 226.
Eusèbe, 95.
Eximeniz (Francesch), 112.

F

Fadrique (L'Infant), 14, 53.
Faria e Sousa (Manoel de), 247, 263, 340, 341.
Farinelli (Arturo), 353.
Fazio (Bartolommeo), 127.
Felíu y Codina (José), 451-452.
Fénelon (François de Salignac de la Mothe), 260.
Ferdinand (Saint), 34, 35, 36, 51, 56.
Ferdinand I d'Aragon, 80, 81.

Ferdinand IV, 45, 56, 76, 142.
Fernand de Cordoue, 177.
Fernandez (Alonso), 294.
Fernandez (Garci), 16, 138, 145.
Fernandez (Geronimo), 220.
Fernandez (Lucas), 158, 227.
Fernandez Caballero (Manuel), 454.
Fernandez de Andrada (Andrés), 344.
Fernandez de Avellaneda (Alonso), 265, 293, 294, 295, 389.
Fernandez de Moratin (Nicolas Martin), 393, 399.
Fernandez de Moratin (Leandro Antonio Eulogio Meliton), 400-401, 402, 404, 408, 417, 418.
Fernandez de Palencia (Alfonso), 128, 129-132, 175.
Fernandez de Villegas (Geronimo), 175.
Fernandez de Villegas (Pedro), 176.
Fernández Duro (Cesáreo), 466.
Fernández-Guerra y Orbe (Aureliano), 289, 467.
Fernández Shaw (Carlos), 455, 460.
Fernandez Vallejo (Felipe), 12.
Fernández y González (Francisco), 466.
Fernandez y Gonzalez (Manuel), 428-429, 445.
Fernando (*Cantar del Rey Don*), 21, 22.
Fernan Gonçalez (*Poema de*), 33-34, 65.
Ferrandes. Voir Ferrus (Pero).
Ferrandes (Juan), 47.
Ferrandez de Gerena (Garci), 85.
Ferrandez de Heredia (Johan), 76.
Ferrant Manuel de Lando, 90.
Ferrari (Emilio), 460.
Ferreira (Antonio), 159, 236.
Ferreira (Miguel Leitão), 159.
Ferrus (Pero), 89, 158.
Ferruz (Juan Jaime), 234.
Feuillet (Octave), 420.
Féval (Paul), 420.
Feyjoo y Montenegro (Benito Geronimo), 387-388, 390.
Fichte (Johann Gottlieb), 280.
Field (Nathaniel), 287.
Fielding (Henry), 291.
Figueroa (Francisco de), 249-250.
Figueroa y Cordova (Diego de), 371.
Figueroa y Cordova (José de), 371.
Filosseno (Marcello), 193.
Fita y Colomé (Fidel), 466.
FitzGerald (Edward), 364.
Flamini (Francesco), 192.
Flaubert (Gustave), 287, 353, 406, 446.
Fletcher (John), 177, 287, 291, 349, 377.
Floranes (Rafael), 32.
Flores (Juan de), 176, 177
Flores de Filosofía, 35.
Florez (Enrique), 402.
Florian (Jean-Pierre Claris de), 395.
Folengo (Teofilo), 285, 324.
Fonseca (Antonio de), 194.
Fonseca (Cristobal de), 179.
Forner (Juan Bautista Pablo), 395-396.
Foulché-Delbosc (Raymond), 45, 95 n., 98, 134, 154, 164, 166, 249, 252, 255 n., 273, 295, 319, 336, 398.
Fournival (Richard de), 53.
Fox Morcillo (Sebastian), 270.
Foy d'Agen (*Fragment de la vie de sainte*), 9.
Franchi (Fabio), 306, 313.
Frere (John Hookham), 144, 264, 409.
Froissart (Jean), 110.
Froude (James Anthony), 216, 258.
Fuentes (Alonso de), 136.
Fuero Juzgo, 35.

G

Gabriel y Galán (José María), 461.
Galba (Johan de), 162.
Galindez de Carvajal (Lorenzo), 100.
Galindo (Beatriz), 174.
Gallardo (Bartolomé José), 72, 157, 323, 426, 468.
Gallego (Juan Nicasio), 406-407.
Gallion, 2.
Galvez de Montalvo (Luis), 266.
Ganivet (Angel), 445.
Garay (Blasco de), 233.
Garay de Monglave (François-Eugène), 1.
Garcia (Juan) de Castrogeriz, 46, 158.
Garcia (Sancho), 16.
Garcia Alvarez (Enrique), 455.
Garcia Arrieta (Agustin), 290.
Garcia Asensio (Miguel), 395.

Garcia de la Huerta y Muñoz (Vicente Antonio), 394-395.
Garcia de Quevedo (José Heriberto), 417.
Garcia de Santa Maria (Alvar), 77, 100.
Garcia Gutierrez (Antonio), 410.
Garcia y Tassara (Gabriel), 417.
Garcilaso. Voir Lasso de la Vega (Garci).
Gareth (Benedetto), 178.
Garibay Zumalloa (Esteban de), 322.
Garin le Loherain, 19.
Gatos (*Libro delos*). Voir *Quentos*.
Gautier (Léon), 137 n.
Gautier (Théophile), 141, 426.
Gautier de Châtillon, 33.
Gautier de Coinci, 31, 32.
Gay (John), 395.
Gayangos y Arce (Pascual de), 60, 289, 467.
Gentil (Bertomeu), 177.
Georges de Trébizonde, 129.
Geraldino (Alesandro), 174.
Geraldino (Antonio), 174.
Gérard de Crémone, 8.
Gesta romanorum, 25.
Giancarli (Gigio Artemio), 230.
Gibbon (Edward), 373.
Gil (Juan), 275.
Gil (Ricardo), 460.
Gil de Zamora (Juan), 104.
Gilibert l'Universel, 13.
Gil Polo. Voir Polo.
Gil y Carrasco (Enrique), 428.
Gil y Zárate (Antonio), 41.
Ginés de Sepulveda (Juan), 216.
Girard d'Amiens, 9.
Giron (Diego), 239.
Giron (Rodrigo), 144.
Godefroi de Bouillon, 103.
Godinez (Felipe), 354.
Godos (*Estoria delos*), 34.
Godoy (Manuel de), 396, 401, 405.
Gœthe (Johan Wolfgang von), 279, 295, 559, 361, 398, 458.
Goldsmith (Oliver), 394.
Gomez (Ambrosio), 30.
Gomez (Diego), 132.
Gomez (Gaspar), 169.
Gomez (Pascual ou Pero), 37, 44, 47.
Gómez Carrillo (Enrique), 472.
Gómez de Arteche (José), 466.
Gomez de Avellaneda (Gertrudis), 419, 428, 462
Gomez de Cibdareal (Fernan). Voir *Centon epistolario*.
Gomez de Quevedo y Villegas (Francisco), 83, 233, 247, 248, 249, 289, 323, 333, 340, 345-348, 350,374, 377, 379, 414.
Gomez Hermosilla (José), 411.
Gomez Texada de los Reyes (Cosme) 165.
Gongora (Luis de), 46, 146, 188, 191, 303, 322, 334-342, 343, 359, 372, 380, 384.
Gonzaga (Ercole), 223.
Gonzaga (Giulia), 223.
Gonzalez (Diego Tadeo), 394.
Gonzalez (Nicolas), 79.
González-Blanco (Andrés), 473.
Gonzalez Brabo (Luis), 433.
Gonzalez de Bouadilla (Bernardo), 266.
Gonzalez de Clavijo (Ruy), 105-107.
Gonzalez del Castillo (Juan Ignacio), 400.
Gonzalez de Salas (Jusepe Antonio), 375.
Gonzalve de Cordoue, 173 n., 179, 214, 301.
Gorostiza (Manuel Eduardo), 417.
Gower (John), 25, 89.
Goya y Lucientes (Francisco), 400.
Gozzi (Carlo), 366, 369, 370.
Gracian y Morales (Baltasar), 378-380.
Grajal (Gaspar de), 243.
Granada (Luis de), 199, 259-260, 294.
Gran Conquista de Ultramar, 45.
Gravina (Vincenzo) 386.
Gray (Thomas), 325.
Grégoire (Saint), 76, 78.
Gregoria Francisca de Santa Teresa (Sor), 385.
Grillparzer (Franz), 292, 315.
Grimaldus, 29.
Grimmelshausen (Johan Jacob Christoffel von), 348.
Grosseteste (Robert), 24.
Groussac (Paul), 42, 45.
Güete (Jaime de), 183, 227.
Guevara (Antonio de), 208-212.
Guevara (Luis de). Voir Velez de Guevara.
Guillaume de Lorris, 95.
Guillaume de Machault, 95.
Guillaume de Tyr, 45.

Guillen de Segovia (Pero), 126-127.
Guimerá (Angel), 450.
Guterry (Seigneur de), 210.
Gutierrez de Vegas (Fernando), 392.
Gutierrez Gonzalez (Gregorio), 462.
Guyon (Mme), 381.
Guzman (Domingo de), 245 n.
Guzman (Nuñez de), 104.
Guzman y Lacerda (Isidra de), 443.

H

Hanssen (Federico), 92 n.
Hardy (Alexandre), 291.
Haro (Comte de), 97, 242.
Haro (Luis de), 202, 205.
Hartmann (K. A. Martin), 13.
Hartzenbusch (Juan Eugenio), 68, 83, 237, 411.
Hauréau (Barthélemy-Jean), 26.
Hauteroche (Noël de Breton, sieur de), 365.
Hazlitt (William), 277.
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 140.
Heiberg (Johan Ludwig), 366.
Heine (Heinrich), 43, 424, 458.
Héliodore, 176, 295.
Henri II, 71, 77, 89.
Henri III, 71, 77.
Henri IV, 119, 127, 130.
Herberay des Essarts (Nicolas d'), 87, 159, 162.
Heredia (José Maria de), 462.
Hérédia (José Maria de), 68, 217.
Hermann le Dalmate, 8.
Hernandez (Alonso), 179, 180.
Hernandez de Oviedo y Valdes (Gonzalo), 214-215.
Hernaut de Beaulande, 34.
Herrera (Antonio de), 215, 287.
Herrera (Fernando de), 96, 179, 187, 239-242, 282, 283, 336, 343.
Herrera (Gabriel Alonso de), 206.
Herrick (Robert), 324.
Hervás y Cobo de la Torre (José Gerardo de), 387.
Hervás y Panduro (Lorenzo), 402.
Hinojosa (Eduardo de), 467.
Hoffmann (E. F. Wilhelm), 423, 424.
Hojeda (Diego de), 325-326.
Holberg (Ludwig), 293, 370.
Holland (Lord), 315, 407.
Homère, 151, 287, 386.
Horace, 181, 193, 247, 251, 317, 321, 334.
Horozco (Sebastian de), 231, 233.
Hoz. Voir La Hoz.
Hozes y Cordoba (Gonzalo de), 336.
Huarte de Sant Juan (Juan), 270.
Hübner (Emil), 430, 466.
Huerta y Vega (Francisco Manuel de), 387.
Hugo (Victor), 68, 137, 139, 286, 290, 297, 356, 405, 415, 423, 458, 462.
Humboldt (Alexander von), 269.
Hunain ibn Ishâk al Ibâdî, 35, 69.
Hurtado (Luis), 92, 219, 220, 228.
Hurtado de Mendoza (Antonio), 354.
Hurtado de Mendoza (Diego). Voir Mendoza.
Hurtado de Mendoza (Garcia), 252, 254.
Hurtado de Mendoza (Juan), 126.
Hurtado de Velarde (Alfonso), 72, 143.

I

Ibsen (Henrik), 450.
Iglesias de la Casa (José), 398.
Ignace de Loyola (Saint), 163, 222, 255, 256.
Ildefonso (*Vida de San*), 47.
Ildephonse (Saint), 111.
Imperial (Francisco), 89, 186.
Iñiguez de Ibarguen (Juan), 1 n.
Intronati (Les), 230.
Iranzo (Miguel Lucas de), 118.
Iranzo (*Relacion de fechos del condestable Miguel Lucas de*), 132.
Iriarte y Oropesa (Tomas de), 321, 395, 396.
Isidore de Béja, 4.
Isidore de Séville (Saint), 3, 78, 111, 303, 357.
Isla (José Francisco de), 389-392, 402.
« Italicus ». Voir « Pindarus Thebanus ».

J

Jackson Veyán (José), 455.
Jacques (Saint), 9, 346.
Janer (Florencio), 72 n.

Jauregui (Juan Martinez de), 338, 340, 343, 350.
Jean I, 71, 77, 85.
Jean II, 98.
Jean II (*Cronica de*), 97, 100, 102, 374.
Jean Chrysostome (Saint), 95.
Jean de Haute-Selle, 44.
Jean de Meung, 95, 97.
Jeanroy (Alfred), 53.
Jérôme (Saint), 29.
Jeronimo, 20.
Jiménez (Juan Ramón), 464.
Jones (William), 415.
Jonson (Ben), 286, 317, 318.
José (*Poema de*). Voir *Yuçuf*.
Josèphe, 130, 175, 200.
Jovellanos (Gaspar Melchor de), 51, 395, 396-397, 400, 403.
Juana Inés de la Cruz (Sor), 371.
Juan Alfonso, 60.
Juan de Valladolid, 117, 120, 121.
Juan Manuel (L'Infant), 36, 37, 41, 56-63, 84.
Judah ben Samuel le Lévite, 4.
Julien de Tolède (Saint), 29 n.
Juvénal, 175, 176.
Juvencus, 3.

K

Kalila et Digna, 36, 44, 62.
Killigrew (Thomas), 365.
Klopstock (Friedrich Gottlieb), 325.
Kuersteiner (Albert), 72 n.

L

Labiche (Eugène), 399.
Lafayette (Mme de), 322.
La Fontaine (Jean de), 56, 209, 395.
Lafuente (Modesto), 467.
Lagrange (Jean-Baptiste-André Grangeret de), 125 n.
Laguna (Andrés de), 269.
La Hoz y Mota (Juan Claudio de), 372, 416.
Lainez (Diego), 18 n.
Lalita-Vistara, 84.
Lamb (Charles), 295.
Lambert le Tort, 33.
Lamberto (Alfonso), 294.
Lancelot (Claude), 375, 377.
Landor (Walter Savage), 137.
Lang (Henry Rosemann), 126.
Lange (Carl), 12 n.
Lanini (Pedro Francisco de), 368.
Lapidario (*El*), 44.
Lara (*Gesta de los Infantes de*), 16, 21, 22, 65 n., 139, 471.
Laredo (Bernardino de), 257.
La Rochefoucauld (François, duc de), 379.
Larra (Mariano José de), 87, 415, 424-425, 426, 438.
Lasala (Manuel), 395.
Lasso de la Vega (Gabriel Lobo), 323.
Lasso de la Vega (Garci), 121.
Lasso de la Vega (Garci), 185, 187, 189-195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 224, 239, 241, 245 n, 249, 250, 261, 267.
Lasso de la Vega (Garci), *el Inca*, 330.
Lasso de la Vega (Pedro), 189.
Lastanosa (Vincencio Juan de), 378.
La Taille (Jean de), 211, 387.
Latini (Brunetto), 37, 44, 47.
Latour (Antoine Tenant de), 240.
Lauro (Pietro), 220 n.
Law (William), 258.
Laya (Léon), 420.
Lazarillo de Tormes (*La vida de*), 55, 221-222, 231, 319.
Lebrixa (Antonio de), 147, 115, 156, 172, 175-176, 224, 383.
Leconte de Lisle (Charles Marie), 68, 141, 142, 457.
Ledesma Buitrago (Alonso de), 345.
Leiva (Diego de), 268.
Leloaren Cantua, 1.
Lemercier (Népomucène), 236.
Lemos (Comte de), 289, 295, 300, 333.
León (Ricardo), 449.
León Marchante (Manuel de), 371.
Leonardo de Argensola (Bartolomé), 333-334.
Leonardo de Argensola (Lupercio), 238, 307, 329, 334.
Leon y Mansilla (José), 384.
Le Sage (Alain-René), 63, 314, 318, 321, 340, 354, 366, 370, 376, 392.
Lewis (Matthew Gregory), 406.
Leyba Ramirez (Francisco de), 371.
Liñan de Riaza (Pedro), 323.
Liñan y Verdugo (Antonio), 340.
Linares Rivas (Manuel), 453.
Linné (Carl), 388.

Lista y Aragón (Alberto), 407, 411, 412, 425.
Llaguno y Amirola (Eugenio de), 107, 386.
Llorente (Teodoro), 458.
Loaysa (Jofre de), 41.
Lobeira (João de), 160.
Lobeira (Vasco de), 158.
Lobo (Eugenio Gerardo), 384.
Lo Frasso (Antonio de), 205-266.
Lokmân, 61, 395.
Longfellow (Henri Wadsworth), 126, 148.
Lope de Vega. Voir Vega Carpio.
Lopez de Aguilar Coutiño (Francisco), 303.
Lopez de Avalos (Ruy), 104.
Lopez de Ayala (Adelardo), 420, 432.
Lopez de Ayala (Pero), 2, 47, 60, 70-79, 89, 90, 92, 100, 102, 105, 142, 158.
Lopez de Corella (Alonso), 206.
Lopez de Cortegana (Diego), 175.
Lopez de Enciso (Bartolomé), 266.
Lopez de Gomara (Francisco), 199, 216-217.
Lopez de Hoyos (Juan), 273.
Lopez de Mendoza. Voir Santillana.
Lopez de Sedano (Juan Joseph), 238, 321.
Lopez de Ubeda (Francisco), 265, 283, 293, 319-320, 324.
Lopez de Velorado (Juan), 101.
Lopez de Vicuña (Juan), 336.
Lopez de Vivero Palacios Rubios (Juan), 206.
Lopez de Yanguas (Hernan), 227.
López Ferreiro (Antonio), 466.
Lopez Pinciano (Alonso), 331.
López Silva (José), 455, 456.
Lorenzo (Juan), 33.
Louis de Gonzague (Saint), 384.
Lower (William), 365.
Lucain, 2, 40, 61, 95, 96, 98, 343, 398.
Lucas de Tuy, 34, 40.
Lucena (Juan de), 127-128.
Lucenne (Fernant de), 86.
Luceño (Tomás), 455.
Lucidario (*El*), 44.
Lucien, 223.
Lucio (Celso), 455.
Ludolphe de Saxe, 149.
Lulle (Raymond), 57, 58,
Luna (Alvaro de), 94, 101, 109, 126, 135.
Luna (*Cronica de Don Alvaro de*), 100, 101.
Luna (Miguel de), 138.
Luxan (Pedro de), 219.
Luxan de Sayavedra (Matheo), 318.
Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea (Ignacio), 96, 250, 385-387, 398.
Lytton (Edward, Lord), 453.

M

Mabbe (James), 317.
Macaulay (Lord), 391.
Machado (Antonio), 464.
Machado (Manuel), 464-465.
Machiavel (Niccolò), 330.
Macias (*El Español mas amante y desgraciado*), 87.
Macias, *O namorado*, 86-87.
Macias Picavea (Ricardo), 445.
Maeztu (Ramiro de), 473.
Magos (*Auto delos Reyes*), 12-14, 122, 123.
Maïmonide, 45.
Mainet, 45.
Maldonado (Gabriel Lopez), 278, 323.
Malipiero (Girolamo), 267.
Mal Lara (Juan de), 223, 234, 235, 239.
Malon de Chaide (Pedro), 179, 261.
Mandamientos (*Los diez*), 34.
Manrique (Gomez), 14, 117, 120, 121-124, 126, 149, 307.
Manrique (Jorge), 91, 124-126, 152, 168, 181, 203, 262.
Manrique de Lara (Geronimo), 297.
Manto (*Pleito del*), 120, 154.
Mantuano (Pedro), 329.
Mañer (Salvador Joseph), 388.
Marcela de San Felix (Sor), 302, 305.
March (Auzias), 95, 111, 186, 197, 263.
March (Jaime), 127.
Marche (Olivier de la) 197.
Marchena (José), 260.
Maria de Jesus de Agreda (Sor), 380.
Maria de la Visitacion (Sor), 260.
Maria do Ceo (Sor), 385.
Maria Egipciaqua (*Vida de Santa*), 24, 26.

Mariana (Juan de), 36, 106, 118, 269, 286, 303, 327-330, 267.
Marie de France, 46.
Marineo da Badino. Voir Marineo Siculo.
Marineo Siculo (Lucio), 175, 185.
Marino (Giovanni Battista), 195, 337, 342.
Marlowe (Christopher), 212, 280.
Marot (Clément). 55.
Marquez (Juan), 331, 378.
Marquina (Eduardo), 453.
Marti (Juan José), 294, 318.
Martial. 3, 192.
Martin de Cordoue, 41.
Martinez (Fernan), 40, 79.
Martinez Colomer (Vicente), 393.
Martinez de Cantalapiedra (Martin), 243.
Martinez de la Rosa (Francisco de Paula), 408-409, 417.
Martinez de Medina (Gonzalo), 90.
Martinez de Toledo (Alfonso), 111-113, 114, 167.
Martinez Ruiz (José), 448.
Martinez Salafranca (Juan), 387.
Martinez Sierra (Gregorio), 453-454.
Martinez Villergas (Juan), 421.
Martir d'Anghiera (Pietro), 175.
Martorell (Johannot), 162.
Mascó (Domingo), 122.
Masdeu (Juan Francicso), 18, 402-403.
Massinger (Philip), 293.
Matos Fragoso (Juan de), 278, 368, 370.
Maxime (Valère), 171.
Mayáns y Siscar (Gregorio), 149, 320, 388, 390.
Medici (Giulio de), 180.
Medina (Francisco de), 239, 242, 283.
Medina (Vicente), 461.
Medrano (Julian de), 287.
Mele (Eugenio), 192 n.
Melendez Valdés (Juan), 397-398, 408, 409.
Mello (Francisco Manoel de), 373-374.
Mena (Gonzalo de), 76.
Mena (Juan de), 82, 92, 96-99, 100, 116, 117, 118, 120, 127, 130, 151, 152, 166, 179.
Ménage (Gilles), 224.
Mendoza (Diego de), 63, 102, 104, 153, 190, 196, 199-201, 202, 218, 221, 250, 267-269, 289, 373.
Mendoza (Iñigo de), 148-149.
Menéndez Pidal (Juan), 471.
Menéndez Pidal (Ramón), 15, 17, 22, 41, 65 n., 133, 134, 138, 140, 471.
Menéndez y Pelayo (Marcelino), 64, 91, 137, 145, 146, 157, 166, 203, 224 n., 265, 315, 386, 468-469, 470, 471.
Mérimée (Ernest), 249.
Mérimée (Prosper), 43, 78, 416.
Merriman (Roger Bigelow), 217.
Mesa (Cristobal de), 326-327.
Mesonero Romanos (Ramon de), 426-427.
Métastase (Pietro), 395.
Mexia (Hernan), 129.
Mexia (Pero), 136, 212. Voir aussi « Caballero Cesareo ».
Michaëlis de Vasconcellos (Mme Carolina), 140, 195.
Middleton (Thomas), 287, 291.
Milá (Leonor de), 240.
Milá y Fontanals (Manuel), 141, 142, 467-468.
Mill (John Stuart), 407.
Mille et une Nuits, 44, 61.
Milton (John), 325, 385.
Mingo Revulgo (*Coplas de*), 118-119, 154.
Mira de Amescua (Antonio), 314, 355, 360, 366, 368, 371.
Miranda (Luis de), 231.
Mischna, 36.
Mohammad Rabadan, 8.
Molière, 228, 246, 291, 314, 353, 354, 366, 369, 371, 377, 383, 400, 453.
Molinier (Guilhem), 156.
Molinos (Miguel de), 381.
Moncada (Francisco de), 373.
Moncada (Miguel de), 274.
Moncin (Luis), 401.
Mondexar (Marquis de), 381, 388.
Montaigne (Michel de), 164, 178, 210, 219, 244.
Montalvan (Alvaro de), 165.
Montalvan (Juan). Voir Perez de Montalvan.
Montalvo. Voir Rodriguez de Montalvo.
Montano (Arias), 328.
Montemayor. Voir Montemôr.
Montemôr (Jorge de), 126, 148, 262-264, 265, 266, 267.

Montengon (Pedro), 393.
Monteria (*Libro dela*), 37, 63.
Monteser (Francisco Antonio de), 370-371.
Montesino (Fray Ambrosio), 135, 149-151, 324.
Montesino (Fray Bugeo), 120.
Montesquieu (Baron de), 296, 394.
Montfleury (Antoine Jacob), 314, 354, 371.
Monti (Giulio), 392.
Montiano y Luyando (Agustin de), 383, 389.
Montoro (Anton de), 117, 118, 119-120, 121, 154.
Moore (Thomas), 415.
Mora (José Joaquin de), 408, 420-421.
Moraes Cabral (Francisco de), 219, 220.
Morales (Ambrosio de), 267.
Moratin. Voir Fernandez de Moratin.
More (Thomas), 169.
Morel-Fatio (Alfred), 26, 84, 92 n., 221.
Moreno Lopez (Eugenio), 414 n.
Moreto y Cavana (Agustin), 355, 368-370, 390.
Morillo (Gregorio), 325.
Moros (Lope de), 26, 28.
Morley (John), 380.
Moscherosch (Hans Michael), 348.
Mosé Arragel de Guadalajara, 127.
Mosquera de Figueroa (Cristobal), 282.
Moulin (Antoine du), 209.
Mozart (J. C. Wolfgang Amadeus), 353.
Munio, 29.
Muñon (Sancho Sanchez de), 169.
Muñoz (Juan Bautista), 403.
Muñoz y Romero (Tomas), 23.
Muntaner (Ramon), 373.
Muratori (Ludovico), 386.
Musée, 188.
Muzio, 228, 271.

N

Naharro. Voir Navarro.
Nagera (Esteban de), 136, 207.
Nasarre y Ferruz (Blas Antonio), 389.
Natas (Francisco de las), 227.
Navagero (Andrea), 185, 186, 203.
Navarro y Ledesma (Francisco), 470.
Navarrete y Ribera (Francisco de), 377, 378 n.
Navarro (Pedro), 232, 272.
Navarro Villoslada (Francisco), 428.
Nazeri de Ganassa (Alberto), 271.
Negueruela (Diego de), 231.
Newman (John Henry, cardinal), 407.
Nieremberg (Juan Eusebio), 179, 380.
Niño (Pero), 107, 109.
Noroña (Comte de), 415.
Northup (George Tyler), 83.
Nouveau Testament (Première impression du texte grec), 176.
Nucio (Martin), 136.
Núñez de Arce (Gaspar), 456-458, 460, 463, 464.
Nuñez de Reinoso (Alonso), 222.
Nuñez de Toledo (Hernan), 98, 176, 207, 233, 267.
Nuñez de Villaizan (Juan), 76.

O

Obregon (Antonio de), 176.
Ocampo (Florian de), 41, 212-213, 267.
Ocaña (Francisco de), 324.
Ochino (Bernardino), 223.
Ochoa (Eugenio de), 116.
Ochoa (Juan), 445.
Odo de Cheriton, 83.
Olid (Juan de), 132.
Olivieros de Castilla y Artus dalgarbe, 163.
Olivares (Comte-duc d'), 278, 336, 346.
Olmedo (José Joaquín de), 462.
Oña (Pedro de), 254.
Orose, 3, 95.
Ortega y Gasset (José), 473,
Ortiz (Agustin), 227.
Ortiz de Stuñiga (Iñigo), 115.
Ortiz de Stuñiga (Lope), 169.
Ortiz Melgarejo (Antonio), 347.
Ortuñez de Calahorra (Diego), 286.
Osorio (Rodrigo), 281.
Osuna (Francisco de), 257
Othon de Granson, 95.
Oudin (César), 287.
Ovide, 55, 98, 203, 251.
Oviedo. Voir Hernandez de Oviedo.

P

Pacheco (Francisco), peintre, 240.
Pacheco (Francisco), poète, 239.
Pacheco de Narvaez (Luis), 345.
Padilla (Juan de), 151-152.
Padilla (Pedro de), 275, 278.
Paez de Castro (Juan), 200.
Paez de Ribera (Ruy), 90, 218.
Paez de Sancta Maria (Alfonso), 106.
Palacio (Manuel del), 459.
Palacios (Miguel de), 455.
Palacios Rubios. Voir Lopez de Vivero.
Palacio Valdés (Armando), 441-442.
Palafox (Geronimo), 275.
Palau (Bartolomé), 183, 230, 235.
Palencia. Voir Fernandez de Palencia.
Palmart (Lamberto), 132.
Palmerin de Inglaterra. Voir Moraes Cabral.
Palmerin de Oliva, 219.
Pamphilus, 53, 55.
Paravicino y Arteaga (Hortensio Félix), 343, 357, 390.
Parcerisa (Francisco Javier), 430.
Pardo (Felipe), 425.
Pardo Bazán (Emilia), 442-443, 446.
Paredes (Alonso de), 37, 44.
Paris (Gaston), 145 n., 150.
Paris (Juan de), 228.
Paris e Viana (*Historia de los amores de*), 7.
Partidas (*Las siete*), 38-40, 46, 60.
Pascal (Blaise), 242.
Paso (Antonio), 455.
Pastor Diaz (Nicomedes), 415.
Patmore (Coventry), 259, 435.
Pauli (Johannes), 233.
Paulus Alvarus de Cordoue, 7.
Payne (Robert), 89.
Paz y Mélia (Antonio), 131, 469-470.
Pedraza (Juan de), 228.
Pedro (Dom), connétable de Portugal, 86, 93, 99-100, 134.
Pellicer de Salas y Tovar (José), 38, 82, 340.
Peñalosa (Francisco), 150 n.
Pepys (Samuel), 370.
Per Abbat, 16, 17.
Peralta Barnuevo (Pedro), 388.
Percy (Thomas), 144.
Pereda (José María de), 391, 437 439, 446.
Pereira (Gomez), 270.
Pereira Marramaque (Antonio), 196.
Perés (Ramón Domingo), 460-461.
Perez (Alonso), 265.
Perez (Andrés), 319.
Perez (Antonio), 327.
Perez (Suero), 41.
Perez de Ayala (Ferran), 70.
Pérez de Ayala (Ramón), 449.
Perez de Guzman (Fernan), 74, 82, 100, 102-105, 111, 172, 189.
Perez de Hita (Ginés), 143, 144, 321-323.
Perez del Pulgar (Hernando), 172 n.
Perez de Montalvan (Juan), 237, 296, 306, 308, 350-351, 356, 411.
Perez de Moya (Juan), 269.
Perez de Oliva (Hernan), 207-208, 226, 267.
Pérez Galdós (Benito), 433, 438, 439-441.
Pérez Pastor (Cristóbal), 470.
Pérez Pujol (Eduardo), 466.
Pérez y González (Felipe), 455.
Perrin (Guillermo), 455.
Pertz (Georg Heinrich), 145 n.
Peseux-Richard (Henri), 423.
Pétrarque, 93, 95, 96, 176, 187, 189, 192, 197, 203, 204, 326.
Philippe IV, 333, 370.
Philippe V, 382.
Piccolomini (Alessandro), 230.
Piccolomini (Enea Silvio). Voir Pie II.
Picón (Jacinto Octavio), 445.
Picón (José), 445.
Pidal (Pedro José, marquis de), 23, 24, 374.
Pie II, 115.
Pierre IV, 36.
Pierre le Cruel, 68, 70, 71, 77, 78, 142.
Pierre le Mangeur, 13.
Pierre le Vénérable, 8.
Pierre Alphonse, 53, 62, 69.
Piferrer y Fabregas (Pablo), 430.
Pilpay, 63.
« Pindarus Thebanus », 97.
Pineda (Juan de), 109.
Pineda (Pedro de), 266.
Platir (*Cronica del muy valiente y esforzado caballero*), 219.

Platon, 95, 269.
Plaute, 167, 175, 207, 226, 229, 233.
Pline, 40, 207.
Plutarque, 104, 130, 175.
Poeta (Juan). Voir Juan de Valladolid.
Polindo (*Don*), 220 n.
Politien (Ange), 175.
Polo (Gaspar Gil), 265, 277.
Polo de Medina (Salvador Jacinto), 377.
Pomerius (Julianus), 29 n.
Ponce (Bartolomé), 267.
Ponce de Leon (Luis), 179, 233, 239, 242-247, 257, 261, 323, 340, 388.
Pope (Alexander), 325.
Poridad delas Poridades, 35.
Portocarrero (Pedro), 246.
Prado (Andrés de), 231.
Primaleon, 219, 220 n.
Prince Noir (Le), 71, 73.
Proaza (Alonso de), 165, 166.
Proctor (Adelaide), 43.
Proverbios (*Libro delos buenos*), 35.
Proverbios en rimo del sabio Salamon rey de Israel, 47.
Provincial (*Coplas del*), 117, 118, 119, 120, 131, 154.
Prudence, 3, 29.
Puig (Leopoldo Geronimo), 387.
Pulgar (Hernando del), 118, 129, 172.
Purser (William Edward), 220 n.
Puymaigre (Théodore-Joseph Boudet, comte de), 104.
Puyol y Alonso (Julio), 22, 319, 471.

Q

Quadrado (José Maria), 430.
Quentos (*Libro de los*), 83.
Querellas (*Libro delas*), 38.
Querol (Vicente Wenceslao), 458.
Question de Amor delos enamorados, 170, 179.
Quevedo. Voir Gomez de Quevedo.
Quinault (Philippe), 291, 365.
Quiñones (Suero de), 109-110, 115.
Quiñones de Benavente (Luis), 293, 355.
Quintana (Manuel Josef), 404-406, 408, 409, 425, 457, 458, 462.
Quintilien, 3.

R

Racine (Jean), 384, 386.
Raineri (Antonio Francesco), 230.
Ramos Carrión (Miguel), 455.
Rapin (René), 386.
Rasis, 111.
Rastell (John), 169.
Raymond, archevêque de Tolède, 8.
Razon de Amor con los denuestos del agua y el vino, 26, 28.
Rebolledo (Comte Bernardino de), 179, 344.
Regnard (Jean-François), 291.
Regnier (Mathurin), 56, 260.
Reina (Casiodoro de), 330.
Reina (Manuel), 460.
Rennert (Hugo Albert), 239, 263, 265.
Restori (Antonio), 137 n.
Revelacion de vn Ermitaño, 70.
Rey de Artieda (Andrés), 237, 411.
Reyes (Pedro de los), 255.
Reyes d'Orient (*Libro de los tres*), 24, 26.
Reynoso (Félix José), 407.
Rhua (Pedro), 211.
Ribadeneyra (Pedro de), 330, 378.
Ribeiro (Bernardim), 262.
Ribera (Luis de), 324.
Ribero y Larrea (Alonso Bernardo), 393.
Riego (Miguel del), 151.
Rioja (Francisco de), 344.
Rios (José Amador de los), 104 122, 374, 468.
Rios (Nicolas de los), 297.
Riquier (Guiraut), 42.
Rivas (Duc de), 139, 144, 372, 409-410.
Rixa animi et corporis, 23, 70.
Roa (Martin de), 331.
Robert de Retines, 8.
Robespierre (Maximilien), 260.
Robles (Francisco de), 283.
Robles (Isidro), 378 n.
Robles (Juan de), 374.
Roca (Comte de la), 306.
Rodrigue, 4, 15, 110, 137.
Rodriguez (Teresa), 18 n.
Rodriguez de Almella (Diego), 103, 171.

Rodriguez de Castro (José), 24.
Rodriguez de la Camara (Juan), 86, 87-88, 99, 100, 135.
Rodriguez de Lena (Pero), 109.
Rodriguez de Montalvo (Garci), 159, 163, 218.
Rodriguez Marin (Francisco), 89, 251, 470.
Rodríguez Rubi y Díaz (Tomás), 419.
Rodriguez Villa (Antonio), 467.
Rodrigo (*Cantar de*), 23, 65-68, 140.
Roig (Jaume), 112.
Rojas (Fernando de), 165, 166, 167.
Rojas Villandrando (Agustin de), 271.
Rojas Zorrilla (Francisco de), 83, 367-368.
Roland (*Chanson de*), 16, 17, 19, 20, 145.
Romancero general, 136, 323, 335.
Romances, 23, 38, 64 67, 68, 71, 87, 117, 132-148, 212, 236, 239, 322, 323, 335.
Romea (Julián), 455.
Romero de Cepeda (Joaquin), 235.
Ronsard (Pierre de), 178, 195.
Ros de Olano (Antonio), 414 n.
Rosel y Fuenllana (Diego de), 292.
Rossetti (Christina Georgina), 419.
Rotrou (Jean), 291, 313, 314, 355, 368.
Rouanet (Léo), 231.
Rowley (William), 291.
Rubió y Lluch (Antonio), 470.
Rubió y Ors (Joaquin) 470.
Rueda (Lope de), 228-231, 232, 273, 307, 309, 456.
Rueda (Salvador), 461.
Ruffino (Bartolomeo), 275.
Rufo Gutierrez (Juan), 251-252, 275.
Ruiz (Jacome), 40.
Ruiz (Juan), archiprêtre de Hita, 49-56, 61, 74, 92, 112, 113, 167, 203, 471.
Ruiz Aguilera (Ventura), 421.
Ruiz de Alarcon y Mendoza (Juan), 62, 83, 294, 355-357, 395.
Rusiñol (Santiago), 454.
Ruysbroeck (Jan van), 260.
Rymer (Thomas), 386.

S

Saavedra (Gonzalo de), 266.
Saavedra Faxardo (Diego), 373.
Saavedra y Moragas (Eduardo de), 466.
Sabios (*Libro delos doze*), 35.
Sabuco de Nantes (Oliva), 270.
Sabuco y Alvarez (Miguel), 270.
Sá de Miranda (Francisco de), 195-196.
Saenz de Aguirre (José), 381.
Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 313.
Sainte-More (Benoit de), 33, 79.
Saint-Simon (Duc de), 104, 105, 382.
Salas Barbadillo (Alonso Geronimo de), 375.
Salazar (Eugenio de), 327.
Salazar (Gomez de), 106.
Salazar Mardones (Cristobal de), 340.
Salazar y Hontiveros (Juan José de), 384.
Salazar y Torres (Agustin de), 343.
Salcedo Coronel (Garcia de), 341.
Sales (Saint François de), 250, 261.
Salluste, 174, 268.
Samaniego (Felix Maria de), 2, 395, 400.
Sanche II, 18.
Sanche IV, 38, 44-46, 56, 76, 104.
Sanchez (Alvar), 16.
Sanchez (Francisco), 241, 270.
Sanchez (Miguel), 146, 238-239, 307.
Sanchez (Tomas Antonio), 17, 30.
Sanchez de Badajoz (Diego), 227.
Sanchez de Badajoz (Garci), 86, 152-153, 205.
Sanchez de la Ballesta (Alonso). Voir Columbarius.
Sanchez de Tovar (Fernand), 76, 77.
Sanchez de Vercial (Clemente), 84, 113.
Sanchez Talavera (Ferrant), 75, 90-91, 125.
Sancho II de Castilla (*Cantar de gesta de Don*), 22, 471.
Sand (George), 287, 430.
Sandoval (Prudencio de), 30, 213.

San Josef (Fray Geronimo de), 374.
San Juan (Marquis de), 383.
Sannazaro (Jacopo), 192, 262, 264, 277, 326.
San Pedro (Diego Fernandez de), 163-164, 164.
Santa Cruz de Dueñas (Melchior de), 232.
Santa Maria (Alfonso de), 171.
Santa Maria (Pablo de), 100, 105.
Santillana (Iñigo Lopez de Mendoza, marquis de), 29, 52, 69, 74, 82, 86, 92-96, 97, 99, 102, 109, 115, 120, 121, 125, 127, 134, 148, 152, 186, 233.
Santistevan Osorio (Diego de), 254.
Santob (Rabbi), 68-70.
Santos (Francisco), 377.
Santos Alvarez. Voir Alvarez.
Sanz (Eulogio Florentino), 419.
Sarmiento (Martin), 32, 118, 388.
Sarrazin (Jean-François), 205, 264.
Savj-Lopez (Paolo), 191 n.
Scaliger (Joseph), 176, 387.
Scarron (Paul), 354, 365, 368, 372, 375, 377.
Schack (Adolf Friedrich, Graf von), 315, 359.
Schevill (Rudolph), 233.
Schiller (Johann Friedrich), 419.
Schmidt (Friedrich Wilhelm Valentin), 359.
Schmitt (John), 92 n.,
Schopenhauer (Arthur), 269, 379.
Schöppe (Gaspar), 294.
Scot (Duns), 4.
Scott (Walter), 291, 322, 409, 416.
Scribe (Eugène), 424, 453.
Scudéry (Georges de), 177, 291.
Scudéry (Mlle de), 322.
Secchi (Niccoló), 231.
Second (Jean), 398.
Sedaine (Jean-Michel), 377.
Sedeño (Juan), 169.
Segovia. Voir Guillen de Segovia.
Segura (Juan de), 222.
Selgas y Carrasco (José), 421.
Sellés (Eugenio), 451.
Sempere (Hieronymo de), 220, 221.
Sénèque, 2, 35, 95, 122, 173.
Sepulveda (Lorenzo de), 136, 139, 141, 142, 212, 231.
Serrano y Morales (José Enrique), 470.
Shakespeare (William), 25, 62, 169, 228, 230, 264, 280, 284, 287, 311, 314, 315, 317, 359, 399, 430, 435, 453.
Shelley (Percy Bysshe), 14, 279, 280, 359.
Shirley (James), 314, 354.
Sidney (Sir Philip).
Sigüenza (José de), 331.
Silió y Gutierrez (Evaristo), 459.
Silva (Feliciano de), 110, 169, 218, 268.
Silva (Francisco de), 289.
Silva (José Asunción), 464.
Silvestre Rodriguez de Mesa (Gregorio), 86, 126, 205.
Simon Abril (Pedro), 269.
Solis (Dionosio), 315.
Solis y Rivadeneyra (Antonio de), 335, 372, 388.
Somoza (José), 425-426.
Sophianus (Nicolas), 200.
Sophocle, 226.
Soto y Marne (Francisco de), 391.
Southey (Robert), 140, 146, 407, 416.
Spenser (Edmund), 248.
Stace, 325.
Stanislas Kostka (Saint), 384.
Stiefel (Arthur Ludwig), 182, 230 n., 349, 354, 360.
Stuñiga (Lope de), 87, 115, 169.
Suarez de Figueroa (Cristobal), 355.
Suchier (Hermann), 145 n.
Suétone, 40.
Swift (Jonathan), 242, 384.
Sylva. Voir Bermudez.

T

Tacite, 36, 104, 268.
Tafur (Pero), 108-109.
Talmud, 36, 69.
Tamayo y Baus (Manuel), 419-420.
Tansillo (Luigi), 178, 179, 191, 192.
Tapia (Juan de), 116.
Tapia, 177.
Tarrega (Francisco Agustin), 299.
Tasso (Bernardo), 188, 193, 223.
Tasso (Torquato), 248, 301, 326, 327, 343.
Taylor (Jeremy), 258.
Telesio (Antonio), 190, 191 n.
Tellez (Gabriel). Voir Tirso de Molina.

Tennyson (Lord), 416.
Térence, 167, 334.
Tesoro (*El*), 37.
Texada de los Reyes. Voir Gomez Texada de los Reyes.
Texada (Geronimo de), 265.
Théocrite, 229.
Thérèse (Sainte), 149, 151, 163, 244, 245, 255-258, 259, 292, 346, 435.
Thilo (Johannes Karl), 12 n.
Thomas (Lucien-Paul), 337.
Thomas d'Aquin (Saint), 5.
Thyard (Pontus de), 178.
Ticknor (George), 114, 181, 187, 235, 374, 376.
Timoneda (Joan), 138, 141, 229, 232-233.
Tirso de Molina, 237, 294, 309, 313, 340, 351-354, 356, 360, 364, 366, 367, 368, 369, 384, 394, 411, 471.
Tite-Live, 76, 78, 95.
Todi (Jacopone da), 149.
Toledo (Pedro de), 190.
Toro (Archidiacre de), 85.
Torre (Alfonso de la), 113-114.
Torre (Francisco de la), 247-249, 250, 389.
Torrellas (Pero), 116, 121, 122, 155.
Torres (Francisco de), 49.
Torres Naharro (Bartolomé de), 179-183, 184, 185, 205, 227, 232, 307.
Torres Ramila (Pedro de), 303, 304.
Torres y Villarroel (Diego de), 384-385.
Tourneur (Cyril), 287.
Trajan, 2.
Tribaldos de Toledo (Luis), 249, 268.
Trigo (Felipe), 449.
Trigueros (Candido Maria), 315.
Tristan de Leonis, 163.
Tristan L'Hermite (François), 365.
Trueba y Cosio (Joaquin Telesforo de), 468.
Trueba y la Quintana (Antonio Manuel Maria de), 428.
Tuke (Samuel), 370.
Turpin, 20, 34.
Tyrwhitt (Thomas), 17.

U

Ulibarri y Leyba (Juan Ruiz de), 16 n.
Ulloa Pereira (Luis de), 371.
Unamuno (Miguel de), 473.
Urbain VI, 72.
Urbina (Diego de), 274.
Ureña y Smenjaud (Rafael de), 467.
Urrea (Pedro Manuel de), 168.

V

Valbuena (Antonio de), 444.
Valdés (Alfonso de), 222.
Valdés (Juan de), 158, 170, 222-225, 331, 338.
Valdés (Luis de), 316, 317.
Valdivielso (José de), 324.
Valencia (Pedro de), 338.
Valera (Cipriano de), 330.
Valera (Diego de), 100, 170-171, 224.
Valera y Alcalá Galiano (Juan), 125, 434-436, 463.
Valla (Lorenzo), 117.
Valladares (Antonio), 401.
Valle-Inclán (Ramón del), 447-448.
Vallés (Pedro), 233.
Vallezillo (Ramon de), 149.
Valverde (Joaquin), 454, 455.
Van der Hammen (Lorenzo), 347.
Van Male (Guillaume), 197, 214.
Varchi (Benedetto), 248.
Vaughan (Henry), 211.
Vazquez, 170.
Vazquez (Mateo), 275.
Vazquez de Ciudad Rodrigo (Francisco), 219.
Vega (Alonso de la), 232.
Vega (Bernardo de la), 266, 283.
Vega (Ricardo de la), 455.
Vega (Ventura de la), 418-419, 462.
Vega Carpio (Lope Felix de), 57, 60, 67, 87, 96, 113, 119, 126, 138, 153, 167, 169, 171, 174, 177, 183, 184, 185, 195, 200, 204, 212, 228, 229, 232, 236, 237, 238, 239, 248, 249, 250, 251, 263, 271, 278, 282, 283, 286, 290, 292, 293, 294, 296-316, 323, 325, 332, 333, 334, 338, 339, 340, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 360, 362, 364, 366, 367, 369, 370, 384, 386, 390, 394, 469.
Velarde (José), 460.
Velazquez (Diego), 54.
Velazquez (Geronimo), 297, 298.

Velazquez de Velasco (Luis Josef), 248, 389.
Velez de Guevara (Luis), 86, 349-350, 367, 369, 378.
Verague (Pedro de), 70.
Vera Tassis y Villarroel (Juan de), 359.
Vera y Figueroa (Juan Antonio de), 374.
Verdi (Giuseppe), 410.
Vergara (Francisco de), 176.
Vergara (Juan de), 176.
Vergara Salcedo (Sebastian Ventura de), 358.
Verge Maria (*Obres o Trobes en lahors de la*), 132.
Vergerio (Pier Paolo), 223.
Verlaine (Paul), 359.
Verzosa (Juan), 249.
Vezilla Castellanos (Pedro de la), 251.
Viana (Carlos de), 113, 116.
Vicencio (Valerio), 345.
Vicente (Gil), 148, 183-185, 227.
Vico (Giovanni Battista), 385.
Vidal de Noya (Francisco), 174.
Vigny (Alfred de), 193.
Vilaregut (Antoni), 122.
Villa-Amil y Castro (José), 466.
Villaespesa (Fancisco), 464.
Villalobos (Francisco Lopez de), 175, 206-207.
Villalpando (Juan de), 116, 186.
Villalta (Andrés de), 281, 235.
Villamediana (Juan de Tarsis, comte de), 333, 342-343.
Villandrando (Rodrigo de), 110.
Villasandino. Voir Alvarez de Villasandino (Alfonso).
Villaviciosa (José de), 324-325.
Villaviciosa (Sebastian de), 371.
Villayzan (Geronimo de), 350.
Villegas (Alonso de), 166.
Villegas (Antonio de), 205, 264, 265.
Villegas (Esteban Manuel de), 344.
Villegas (Pedro de), 367.
Villemain (Abel-François), 419.
Villena (Enrique de), 80-83, 87, 92, 95, 105.
Villena (Marquis de), 382.
Villiers (De), 353.
Villon (François), 90.
Vincent de Beauvais, 45, 84.
Violante do Ceo (Sor), 371.
Virgile, 12, 82, 95, 98, 155, 156, 174, 190, 194, 249, 327.
Virués (Cristobal de), 227, 237-238, 251, 307.
Vives (Amadeo), 454.
Vives (Juan Luis), 174, 246, 270, 388.
Voiture (Vincent), 205, 321, 322, 343.
Vollmöller (Karl), 263 n.
Voltaire, 253, 321, 392.

W

Wagner (Charles Philip), 46.
Walberg (Frans Gustaf Emanuel), 235.
Walter l'Anglais, 53.
Weber (Carl Maria von), 290.
Wilkins (George), 287.
Wolf (Ferdinand Joseph) 24, 92 n., 137, 139, 140, 146, 219, 228, 290.
Wolf (Hugo) ,437.
Wordsworth (William), 247.
Wycherley (William), 366.

X

Xavier (Saint François), 255.
Ximenez de Cisneros (Cardinal Francisco), 176.
Ximenez de Enciso (Diego), 354.
Ximenez de Rada (Rodrigo), 34, 40.
Ximenez de Urrea (Geronimo), 198.

Y

Yañez (Rodrigo), 63-64, 100.
Young (Edward), 394.
Yráyzoz (Fiacro), 455.
Yuçuf (*Poema de*), 7, 48.

Z

Zamora (*Cantar del cerco de*), 21, 22.
Zamora (Alfonso de), 176.
Zamora (Antonio), 384.
Zamora (Egidio de), 41.
Zamora (Juan Alfonso de), 78.
Zapata (Luis de), 251.
Zarate y Castronovo (Fernando de), 371, 376.
Zavala y Zamora (Gaspar), 401.
Zavaleta (Juan de), 371.

Zayas y Sotomayor (Maria de), 376-377.
Zenea (Juan Clemente), 462.
Zenmer (Karl), 467.
Zola (Emile), 445.
Zorrilla y Moral (José), 353, 372, 385, 415-417, 422, 433, 434, 462.
Zumarraga (Juan de), 253.
Zurita (Geronimo), 267.
Zurita y Haro (Fernando Jacinto de), 378.

52851-9-20. — Imp. Villain et Bar, Paris.

PQ 6033 .F6814 1921 SMC
Fitzmaurice-Kelly, James,
Litterature espagnole Nouv
ed., refonde et augm.